

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

FELLIPE ELOY TEIXEIRA ALBUQUERQUE

**RELAÇÕES ENTRE O SER HUMANO E O MUNDO NA VIDA E OBRA DE BRÍGIDA
BALTAR**

**GUARULHOS
2018**

FELLIPE ELOY TEIXEIRA ALBUQUERQUE

**RELAÇÕES ENTRE O SER HUMANO E O MUNDO NA VIDA E OBRA DE BRÍGIDA
BALTAR**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre
em História da Arte
Área de concentração: Ciências Humanas
Orientação: Prof^a Dr^a. Carolin Overhoff
Ferreira

**GUARULHOS
2018**

ALBUQUERQUE, Fellipe Eloy T.

Relações entre o ser humano e o mundo na vida e obra de Brígida Baltar/ Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque. Guarulhos, 2018.
109 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017.

Orientação: Prof^a Dr^a Carolin Overhoff Ferreira.

1. Brígida Baltar. 2. História da Arte. 3. Natureza. I. Orientador: Carolin Overhoff Ferreira. II. Título: Relações entre o ser humano e o mundo na vida e obra de Brígida de Baltar.

FELLIPE ELOY TEIXEIRA ALBUQUERQUE
Relações entre o ser humano e o mundo na vida e obra de Brígida Baltar

Dissertação de Mestrado apresentado como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em História da Arte, pela
Universidade Federal de São Paulo.
Área de concentração: Ciências Humanas

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Carolin Overhoff Ferreira
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Sheila Cabo Geraldo
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ilana Seltzer Goldstein
Universidade Federal de São Paulo

Em memória da minha mãe Keli Teixeira, que me sustentou e me educou durante a fase mais delicada da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus amigos, familiares, colegas de trabalhos e estudantes que tiveram aulas comigo no período em que precisei fazer as viagens até Guarulhos. Saliento a importante contribuição moral e emocional que recebi da minha esposa Gisele Ramos e dos membros do Coletivo Pic Favela. As conversas e discussões calorosas me inspiraram a continuar estudando e a me dedicar cada vez mais para alcançar meu objetivo. Sendo eu filho de empregada doméstica e ex-bolsista do Programa Universidade para Todos (ProUni) terminar o curso de Mestrado Acadêmico em História da Arte simboliza um ato de resistência e militância.

À minha orientadora, Profa. Dra. Carolin Overhoff Ferreira, pela paciência depositada, as demonstrações de confiança, ao apoio e às suas instruções muito bem colocadas que me propiciaram o avanço em minha pesquisa. Aproveito para declarar minha estima e real admiração pela sua postura e dedicação profissional, que tanto me inspira.

A todos os professores do Departamento de História da Arte da UNIFESP, que participaram de forma direta ou indiretamente do meu processo de formação acadêmica.

Aos membros da Banca de Qualificação e Defesa, pelas contribuições à minha pesquisa e pela delicadeza demonstrada em toda e qualquer colocação referente à minha dissertação.

RESUMO

Nascida e criada na cidade do Rio de Janeiro, a artista plástica Brígida Baltar se formou em Artes Plásticas na década de 1980. Participando desde então de salões e exposições coletivas e/ou individuais, acabou por desenvolver uma poética própria, reconhecível principalmente por sua delicadeza e acabamento. Ao desenvolver sua linguagem durante os anos iniciais de sua carreira, se “viu presa em casa” e dali tirou e fez coisas. Com a pungente necessidade de sair, fez algo maior e relativamente mais subjetivo: o “Projeto Umidades”. Coletando as umidades naturais (neblina, maresia e orvalho) estimulou o imaginário coletivo e trouxe a tona questões referentes ao lugar do ser humano no mundo. No campo teórico, muitos são os autores e artistas que assim como ela buscaram – ao menos desde o Romantismo – tecer reflexões sobre o “lugar do homem” (ser humano) diante a natureza. Friedrich Schelling, Georg Hegel, Caspar D. Friedrich, Anne Cauquelin, Michel Ribon, Keith Thomas e Bruno Latour são alguns dos nomes que acabaram por exercer esta função, cada qual em seu tempo. Uns propuseram reflexões, discussões intermináveis e outras soluções possíveis, mas ainda desde o discurso de Schelling em 1807, pensar a relação entre o ser humano e os mundos das artes e da natureza tem sido um desafio. Assim o objetivo desta dissertação consiste em compreender como a obra de Brígida Baltar, sobretudo o “Projeto Umidades”, dialoga com esta discussão e como é possível a partir dela pensar uma nova linha, coerente e associada com as tecnologias e metodologias contemporâneas empregadas pela artista.

Palavras-chaves: Arte contemporânea, Natureza, Brígida Baltar, Projeto Umidades.

ABSTRACT

Born and raised in the city of Rio de Janeiro, the artist Brígida Baltar graduated in plastic arts in the 1980s. Participating in collective salons and exhibitions since then, she developed a poetics of her own, marked by her delicacy and sensorial touch. In developing her language over the years, she began her career from herself first working from and with her homely space. With the poignant need to get out, she started doing something bigger and relatively more subjective; the "Humidities Project". Collecting natural humidities (fog, sea air and dew) she began to stimulate the collective imaginary and brought to the fore questions concerning the place of the human being in the world. In the theoretical field, many authors and artists since the Romantic period have developed reflections on the "place of man" (human being) with regard to nature. Friedrich Schelling, Georg Hegel, Caspar D. Friedrich, Anne Cauquelin, Michel Ribon, Keith Thomas and Bruno Latour are some of the names that have discussed this issue, each one in their time. Some reflections, on-going discussion and possible solutions can be presented, while since Schelling's first speech on the subject in 1807, the relationship between the human being and the worlds of the arts and nature is still a challenge. Thus, the purpose of this dissertation consists in setting up a dialogue between the work of Brígida Baltar and the contributions to this discussion so as to create a new line of thought, coherent and associated with the contemporary technologies and methodologies used by the artist.

Keywords: Contemporary Art, Nature, Bridget Baltar, Humidities Project.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 *Vista frontal da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2015*. Fonte Arquivo Pessoal.

Fig. 2 Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996. foto-ação 60 x 40 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

Fig. 3 Brígida Baltar, *Torre*, 1996 foto-ação 28 x 19 cm (cada). Fonte Nara Roesler.

Fig. 4 Brígida Baltar, *Sou árvore*, 1997 foto-ação 27x18 cm (cada). Fonte: BALTAR, 2010, p. 11-12.

Fig. 5 Brígida Baltar, *Silhuetas*, 1997 madeira, pedras, pó de tijolo, cascas de tinta, saibro, poeira e pedaços de parede 7 partes de 165 x 50 cm cada. Fonte Nara Roesler.

Fig. 6 Brígida Baltar, *Flora do sertão*, 2008. Pó de tijolo sobre papel e madeira com pó do sertão 200 x 300 cm. Fonte Nara Roesler.

Fig. 7 Brígida Baltar, *Torre Vermelha*. fotografia 70 x 50 cm. Fonte Nara Roesler.

Fig. 8 Brígida Baltar, *Casa* 1997/2013 pó de tijolo em 240 frascos de vidro, caixa de madeira 120 x 68 x 7 cm. Fonte: Nara Roesler.

Fig. 9 Brígida Baltar. *A quimera das plantas [o shimeji e a cebola roxa]*, 2016 bordado sobre tecido. 60 x 41 cm. Fonte Nara Roesler.

Fig. 10 Brígida Baltar. *Os hematomas e as petéquias*, 2016 bordado. 73,5 x 77,5 cm. Fonte Nara Roesler.

Fig. 12 Brígida Baltar, *Maria Faria Ghost Crab*. 16 mm/DVD 5'11" (2004). Fonte: Nara Roesler.

Fig. 12 Brígida Baltar, *Casa de abelha*, 2002 foto-ação 25 x 36 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

Fig. 13 Brígida Baltar. *Da esquerda p/direita: Concha vaginal III: 28,5 x 10 x 10 cm; Concha vaginal I: 28 x 12 x 10,5 cm e Concha vaginal II: 16,5 x 11, 5 x 9 cm*, 2017. Cerâmica esmaltada. Fonte: Nara Roesler.

Fig. 14 Brígida Baltar. *Coleta da Neblina* (fragmento). Obra que compõe o Projeto Umidades.

Fig. 15 Albrecht Dürer Albrecht Dürer. *Nu masculino* (recto), c. 1513, caneta e tinta marrom, vestígios de desenho preliminar em giz preto, 26,8 x 18,3 cm, Albertina, Viena.

Fig. 16 Jean-Baptiste Simeon Chardin. *Coelho com saco de jogo e frasco de pó*. Musée du Louvre, Paris, France. Fonte: My Studios.

Fig. 17 Caspar D. Friedrich. *O monge à beira-mar* (1808-10). Óleo sobre tela, 98,4 x 74, 8 cm. Schloss Charlottenburg. Fonte: My Studios.

Fig. 18 Caspar D. Friedrich. *O viajante sobre o mar de névoa* (1818). Óleo sobre tela, 98,4 x 74, 8 cm. Kunsthalle de Hamburgo. Fonte: My Studios.

Fig. 19: Anselm Kiefer. *Morgenthau – Plan: Saculum Aureum*, 2014. Pintura híbrida 330 x 570 cm. Coleção particular. Fonte: Galeria White Cube.

Fig. 20: Giorgione. *Tempestade* (c.1509-1510). 73 × 82 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza. Fonte: My Studios.

Fig. 21: Planta baixa do Labirinto de Versailles.

Fig. 22 Hamish Fulton. *The Crow Speaks From Ten Toes towards the Rainbow*. Serigrafia em papel, 63, 1 x 93, 1 cm. Tate Gallery, 1986-1991. Fonte: Tate Modern Gallery.

Fig. 23 Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970. Fonte: Robert Smithson Digital Catalogue.

Fig 24 Andy Goldsworthy. *Grass stalks [detals 1. 2 e 3]*. Swindale Beck Wood, Cumbria, 26 nov. de 1981. Fonte: Andy Goldsworthy Digital Catalogue.

Fig. 25 Brígida Baltar, *A coleta da neblina*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

Fig. 26 Brígida Baltar, *A coleta da maresia*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

Fig. 27 Brígida Baltar, *A coleta do orvalho*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: MAM–SP.

Fig. 28 Capa do livro de Kátia Canton (2009) com imagem da Coleta da Neblina. Fonte: Divulgação.

Fig. 29 Brígida Baltar, *A coleta da neblina (fragmento)*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1– CAPÍTULO 1	
BRÍGIDA BALTAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA	19
• 1. Brígida Baltar e suas origens	19
• 1.1. Antropologia contemporânea na arte contemporânea	20
• 1.1.2. Brígida Baltar e sua casa	23
• 1.2. Brígida Baltar e o mundo das artes	27
• 1.2.1. Brígida Baltar e as "coisas"	29
• 1.2.2. A questão familiar	32
• 1.3. Fabulações sobre o natural	36
• 1.4. Contrato natural	42
2– CAPÍTULO 2	
SER HUMANO, MUNDO E NATUREZA	46
• 2. A relação do ser humano e o mundo na arte e outras disciplinas	46
• 2.1. A natureza como modelo	47
• 2.1.1. Reflexões preliminares	49
• 2.2 Pensar artes e natureza: do Belo Artístico e do Belo Natural	52
• 2.2.1. Schelling e o Belo natural	53
• 2.2.2. Manifestação pictórica da proposta schellinguiana	58
• 2.2.3. Leitura contemporâneo da proposta schellinguiana	65
• 2.3. Invenções da paisagem	66
• 2.4. Considerações sobre a arte e natureza	74
3– CAPÍTULO 3	
PROJETO UMIDADES: SER HUMANO, ARTE E NATUREZA	76
• 3. Projeto Umidades (1994-2001)	76
• 3.1. Recepção crítica e acadêmica da obra Projeto Umidades	79
• 3.2. Decifrando as Umidades	85
• 3.2.1. Autobiografia e a escrita de si no Projeto Umidades	88

	11
• 3. 2. 2. Falar de si versus alteridade	90
4– CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

INTRODUÇÃO

A obra de Brígida Baltar me foi apresentada durante minha graduação por uma de minhas professoras: Morgana Ribeiro (CEUNSP–Itu). De princípio, não notei nada de tão especial que me inspirasse ao ponto de me fazer associar a artista ao tema do meu projeto para dissertação de mestrado. Foi só depois, refletindo de forma mais aprofundada sobre as vertentes contemporâneas da arte que pude me identificar com a artista.

A presente dissertação não foi minha primeira opção de investigação. Meu primeiro projeto para o Processo Seletivo do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, apresentado em 2014, no que seria a primeira turma de mestrado a ingressar já no segundo semestre deste mesmo ano. Consistia na investigação relativamente ampla das influências e *Resquícios do Romantismo na Arte Contemporânea* (2014).

Foi só depois, na minha segunda tentativa de adesão ao PPGHA, que obtive sucesso. Graças a recomendações que obtive na primeira experiência no processo seletivo. Passei, portanto, duas vezes por essa situação, ficando em ambas na fila de espera. Nesta última, houve uma desistência e pude ser integrado ao Programa, como orientando da Professora Doutora Carolin Overhoff Ferreira, pela Linha de Pesquisa Arte, Política e Filosofia. Neste curto período de tempo, entre o resultado do Processo de Seleção e a Chamada da Lista de espera, eu estava trabalhando em minha nova proposta de Projeto de Investigação.

Foi só nesse período, pós-admissão que consegui chegar ao projeto que resultou na dissertação finalizado que lhes apresento com um “enxugamento” considerável do amplo repertório de fundamentação teórica que o Romantismo oferece. Depois das primeiras conversas com a minha orientadora optamos em focar em Brígida Baltar e em reduzir a maioria dos autores românticos pensado originalmente.

Para aqueles que não conhecem a artista e sua obra, gostaria de fazer uma breve apresentação com intuito de elucidar a vertente que interessa para essa dissertação. Ela é carioca, nascida e criada no bairro do Botafogo, um lugar com vias de acesso para os principais centros culturais da “cidade maravilhosa”. Da casa onde viveu a maior parte de sua vida, Brígida Baltar extraiu não só influências para sua formação como pessoa, mas também boa parte da matéria-prima de suas primeiras obras de expressivo valor artístico. Foi depois de desenvolver “experiências” estéticas que envolviam principalmente diálogos com o “espaço e lugar” que sua obra, literalmente, saiu de casa.

Este processo de “espreita para fora do lar” aconteceu de forma lenta e progressiva. Primeiro suas obras foram criadas a partir de coletas e interações com elementos da sua casa:

tijolo, saibros, pedras, poeira, goteiras de água, escavações na parede, e depois algumas fugas para o quintal e arredores. Até que de forma consistente a coleta de umidades se tornou um projeto mais amplo, e assim, adequado para o mercado das artes e patrocinável.

Quando Brígida Baltar saiu de sua casa e se propôs a ampliar o campo de suas ações, ela também deu um salto em sua carreira. O que chamamos de “Projeto Umidades” aqui no decorrer desta dissertação é, na verdade, um marco na vida da artista e na percepção do lugar do artista contemporâneo na História da Arte Brasileira. As ações que compõem tal projeto são relativamente simples, se vistas em comparação com outras propostas pela mesma artista.

É muito difícil encontrar uma única ideia nessa proposta ou razões que a esgotem. Muitos são os discursos em torno de cada imagem registrada, de cada tipo de umidade coletada. Muito já se discutiu sobre este Projeto e provavelmente ainda se discutirá. Queremos com esta dissertação, portanto, refletir como algo sublime e sensível como a “Coleta da neblina” pode estar historicamente “teoricizada” e analisado dentro e fora da academia.

No entanto, será só no Capítulo III que analisaremos as contribuições do “Projeto Umidades”, onde tentaremos pensar a partir do viés de autores contemporâneos como questões estéticas, políticas e sociais formariam ou não um possível tripé teórico. É também nesse capítulo que abordaremos de forma mais sucinta questões práticas da produção artística da vertente adotada pela artista para desenvolver o “Projeto Umidades”. Isto porque os dois primeiros capítulos apresentarão primeiro o contexto teórico para preparar essa análise.

Gostaria de observar que o Capítulo I não existiria no formato como está apresentado agora, sem as contribuições da Banca de Qualificação – formada por professoras doutoras¹ com conhecimentos sobre Antropologia, Ciências Sociais e outras áreas das Ciências Humanas, ou seja, que vem de fora da disciplina da História da Arte e que nos indicaram caminhos para pensar a relação entre as artes e a natureza. Acredito que duas das orientações se destacam no primeiro capítulo: o pensamento de Bruno Latour e a opção de analisar as questões sociais da vida e obra da artista antes do levantamento teórico.

Deste modo, o documento parcial que foi apresentado na Banca de Qualificação como levantamento teórico, forma agora o Capítulo II. Após uma apresentação da obra da artista no Capítulo I, nele apresentamos as discussões teóricas acerca da relação entre arte e natureza desenvolvidas nas disciplinas de Estética, História e Filosofia da Arte durante o decorrer de suas histórias.

¹ A Banca de Qualificação foi formada por: Profa. Dra. Carolin Overhoff Ferreira, Profa. Dra. Ilana Goldstein e Profa. Dra. Valeria Mendonça de Macedo.

Para tal, optamos por consultar primeiro um texto de Friedrich W. Schelling (1775–1854): *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza* (1807), por ser considerado o primeiro e mais completo ensaio sobre nossas preocupações iniciais, nomeadamente a tentativa de discutir a relação entre arte e natureza na arte contemporânea sob as influências do Romantismo alemão². Este texto, escrito como palestra, nos permitiu nortear os pontos cruciais que buscamos identificar nas principais mudanças de postura do ser humano/artista diante a natureza.

A investida de Schelling, porém, pode ser vista como controversa se comparada a um dos filósofos mais consultados atualmente, o também alemão: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Arthur Danto (2015, p. 13), estudioso americano e um dos responsáveis pela recente reorientação da História da Arte como disciplina sob o lema do “fim da arte”. Por levar em consideração a arte contemporânea pelo caminho do “fim”, recorreu aos escritos de Hegel para confirmar que o debate tinha sido aberto por este pensador. Assim, Hegel com sua publicação sobre a “primeira” morte da arte contribuiu e direcionou certas reflexões acerca da “segunda” morte³, defendida por Danto e pelo historiador da arte alemão Hans Belting, que a atestou para a disciplina.

Acontece que em seu tempo, o discurso de Schelling era visto como antagonista aos interesses de Hegel e sua tese da morte da arte. Ambos, porém, nada tinham contra os escritos um do outro, visto que foi sobre as contribuições de Schelling que Hegel formulou sua dissertação de mestrado em 1800. Foi mais um conflito no campo ideológico travado arduamente por seus discípulos, que propriamente por seus mentores.

De certa forma, a conceituação de “Belo Natural”, defendida por Schelling foi a motriz da reflexão de Hegel sobre o “Belo Artístico”. A proposta de Schelling, resumida de forma simples, seria a seguinte: “o artista assim como a natureza, precisa buscar seu poder criador na inspiração da natureza para criar novas interpretações da natureza” (HAAR, 2007, p. 48), ou seja, o mundo natural permite desenvolver uma própria visão da natureza na arte.

A historiadora da arte Anne Cauquelin é uma autora contemporânea cujos estudos são importantes para compreendermos a relevância ou não de Schelling. Pois, em seu livro *A invenção da paisagem* (2007), no qual ela estuda a importância da paisagem na arte a partir do

² Esta foi a proposta inicial do projeto de pesquisa selecionada pelo PPGHA, em 2015, depois de sofrer alterações e adaptações por conta do contexto chegamos ao resultado de hoje.

³ O conceito de “primeira” e “segunda” morte da arte aqui referenciado, não é adotado por nenhum dos autores citados, é usada arbitrariamente por mim com a finalidade de diferenciar uma da outra (Hegel declarou a morte da arte em 1808 e Danto e Belting na década de 1980).

Renascimento, isto é, do surgimento de um novo conceito artístico relativo à natureza, a descrição que ela nos traz é claramente influenciada pelo discurso schellinguiano – ou romântico se preferir.

Cauquelin nos introduz com sua descrição quase que de forma tátil a um quadro de Caspar David Friedrich, pintor cuja obra se encontra bem próxima às ideias de Schelling:

Havia uma luz dourada que iluminava a vila. Vinda do oeste (ela se mesclava com um verde, um verde-mar, se é possível), e em sua maneira oblíqua de alongar penosamente as sombras, tornava todas as coisas frágeis como uma última tarde de verão, ou como o último verão. [...] Em todo caso não me pertencia, porque vinha de um sonho que não era meu. Não de um sonho abstrato, como o sonho de uma casa ideal, mas de um sonho particular cômico o qual minha mãe me entreve um dia ao despertar. (CAUQUELIN, 2007, p. 19–20)

As imagens se formam e o que nos vem na mente é uma natureza doméstica, segundo ela, um jardim perfeito. Este é um dos exemplos de retórica, que Cauquelin tenta salientar em sua obra, para tentar nos convencer que natureza e paisagem são definições sinônimas, ao menos segundo ela, no campo teórico. Aparentemente há uma contribuição de Schelling em seu trabalho que não é diretamente citada. Talvez isso aconteça porque, assim como suspeitávamos no início, há influências românticas em grande parte do pensamento contemporâneo.

Após as devidas consultas e análises descobrimos que este autor ainda é pouco estudado, sendo classificado por alguns autores como o filósofo alemão menos consultado em nosso país (MAIA-FLICKINGER, 2012, p. 11). Notamos também certo esforço por parte da comunidade acadêmica para que isso se reverta. Com uma busca simples nas lojas eletrônicas das principais livrarias nacionais, veremos que o número de publicações do e sobre o autor vem aumentando, ao menos desde 2001.

O destaque fica por conta das publicações oriundas da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais. Alguns professores desta instituição tiveram papel fundamental neste processo por meio da publicação de dois livros⁴. O mais notável é Fernando Rey Puente, corresponsável pela organização da publicação: *As filosofias de Schelling* (2006), um trabalho que reúne as conferências do “Congresso Internacional: As filosofias de Schelling” proferidas entre os dias 10 e 14 de setembro de 2001, na UFMG. Este mesmo professor,

⁴ Outros professores corroboraram para este fenômeno. Oriundos de outros estados têm os seguintes nomes: do Rio de Janeiro, Márcia C. F. Gonçalves tradutora e responsável pela Introdução de *Aforismos para Introdução à Filosofia da Natureza e Aforismos sobre Filosofia da Natureza* (2010a); do Rio Grande do Sul, Maria Maia-Flickinger também tradutora e responsável pelas notas de *Clara* (2012); aqui de São Paulo, Márcio Suzuki que escreveu *Filosofia da Arte* (2010b).

também cuidou da direção da Coleção *Travessias* que publicou a versão brasileira do discurso de Schelling “*Sobre a relação entre as artes plásticas e a natureza*” (1803), obra que usamos como principal referência para esta dissertação. Puente é também autor de *Concepções Antropológicas de Schelling* (1997), versão em português de sua dissertação de Mestrado em Filosofia *Die anthropologischen Hauptmotive in den Werken Schellings*, obtida em 1992 pela Freie Universität Berlin.

O número crescente de publicações e eventos sobre a Filosofia de Schelling não é algo que acontece apenas no Brasil. A própria Alemanha, por exemplo, vem vivenciando um verdadeiro *boom* de novas pesquisas sobre este autor, demonstrando a importância de seu pensamento acerca da arte para os dias de hoje. A publicação *Gott, Natur, Kunst und Geschichte: Schelling zwischen Identitätsphilosophie und Freiheitsschrift* (2011) é resultado de um evento similar ao congresso brasileiro.

É difícil de entender os fatores que ocasionaram esta massiva comoção intelectual em torno de Schelling. Talvez seja a de que um cenário cataclísmico tenha mobilizado a consulta de tais fontes. Nessa linha, o interesse em entender como a Filosofia trata a questão da Natureza aumentou graças ao risco iminente do colapso natural. Embora seja apenas uma hipótese, não é em sua totalidade inválida. Para o francês Bruno Latour, aliás, esta é uma justificativa muito séria, ao ponto de sugerir que como seres humanos pensemos a inclusão dos não-humanos nas pautas de nossas políticas públicas. Os não-humanos ao qual ele se refere não correspondem unicamente aos animais e plantas, que assim como nós disputam espaços neste mundo natural, mas todo o mundo elementar em geral.

Em uma conferência que ele proferiu em 1990, em um dos debates que fizeram parte da programação suplementar da exposição “*O jardim planetário*”, organizado na Halle de La Villette, em Paris, Latour exemplifica a necessidade de uma postura política:

Os temas que nos interessam nas questões da natureza não dizem respeito a um objeto particular exterior ao mundo humano ou social, mas introduzem na nossa existência quotidiana uma incerteza quanto à importância dos seres. Quem é que se interessaria, então, antes do problema da vaca louca invadir nossas telas, pelos prions, esses pequenos organismos, essas proteínas não convencionais? Vocês não se interessariam, nem eu, nem mesmo os ingleses e aqueles que hoje, infelizmente, estão morrendo dessa incerteza também não poderiam saber. Eis aí um pequeno ser, o prion, que surge no meio de inúmeras outras preocupações que deviam levar em consideração desde o gado da região Bourbonnais, o gado da Escócia, os açougueiros e seu processo de corte da carne até as farinhas e os consumidores, etc. Será que isso é a natureza? Não se entendermos por “natureza” algo que seja exterior ao mundo social. (LATOUR, 2001, p. 33– 34)

No que diz respeito às questões teóricas, é preciso salientar que não temos um capítulo específico para seu levantamento, como projetamos no início. Há no Capítulo II uma reflexão teórica mais aprofundada, porém, as explicações e consultas teóricas acontecem em todo o trabalho. Isto é resultado das orientações da Banca de Qualificação, que sugeriu uma maior integração entre teoria e análise da obra propriamente dita. Por isso, Bruno Latour, o autor que nos foi apresentado nessa ocasião, é introduzido já no Capítulo I e revisitado no Capítulo III, juntamente com Schelling e Cauquelin.

Poderemos dizer que a revisão bibliográfica acerca das questões teóricas, sobretudo a relação do ser humano com a natureza e da natureza com a arte, acontece nos dois primeiros capítulos. O Capítulo I procura demonstrar os processos de relação da artista com o mundo (indivíduo x coletivo) e o Capítulo II, de certa forma o oposto (coletivo x indivíduo), por meio da reflexão sobre como o cenário prático-teórico tentou pensar a relação de arte e natureza no contexto histórico. O Capítulo III destina-se a compreender o “Projeto Umidades” que será mencionado nas Considerações Finais.

Uma postura que foi sugerida durante todo o curso para os mestrandos era a possibilidade de escrever e seguir uma metodologia que fugisse do óbvio. Acredito que as contribuições da Banca e das aulas ajudaram em muito a seguir esse objetivo. Como resultado, acabamos por recorrer a um tipo de fonte documental pouco usual. Considerada marginal e recomendável por vários estudiosos do gênero, a autobiografia e os comentários das entrevistas cedidas pela artista estudada, se mostraram de fato indispensáveis.

As fontes, no entanto, são variadas. Consultamos desde livros de autoria da artista, entrevistas cedidas a outros atores culturais, conversas via correio eletrônico até registros de apresentações orais da mesma. Um detalhe importante que só descobrimos depois do andamento da pesquisa é que alguns dos autores envolvidos nesta dissertação também já estiveram envolvidos em algum tipo de publicação autobiográfica. Schelling e Latour estão entre eles.

Aliás, é um fenômeno ao qual eu mesmo aderi com publicações que chegaram a fazer parte do material usado como cumprimento das minhas Atividades Complementares. O artigo: “Relatos de experiência: As contribuições da disciplina obrigatória Teoria e Metodologias da Pesquisa Científica em História da Arte para o Projeto: “O conceito da natureza na arte contemporânea através do exemplo de Brígida Baltar”, publicado pela Revista *DAPesquisa*, da UNESC, Universidade Estadual de Santa Catarina é a mais importante, visto que relata o processo inicial de minha investigação, enquanto ainda desenvolvia o Projeto.

Assim, o leitor que consultar o presente trabalho, *Relação entre o ser humano e o mundo na vida e obra de Brígida Baltar*, terá em suas mãos não só uma monografia sobre a obra de uma artista brasileira, mas também um exemplo de como as teorias da arte podem se entrecruzar de maneira interdisciplinar, sem fugir totalmente da metodologia clássica, ou seja, do levantamento bibliográfico + estudo de caso + análise de obras.

Em suma, nosso objetivo consiste em apresentar e estudar a obra de Brígida Baltar, dando ênfase ao “Projeto Umidades”, para melhor compreender como ela equaciona sua relação com o mundo que a rodeia, neste caso, as umidades da natureza. Espero que as páginas a seguir demonstrem nosso desdobramento sobre o assunto e como a relação entre arte e natureza continua sendo uma questão primordial ao ser humano/artista.

CAPITULO I – BRÍGIDA BALTAR E A ARTE CONTEMPORÂNEA

1. Brígida Baltar e suas origens

Muitos dos artistas brasileiros inseridos hoje no mercado da arte têm uma origem em comum: a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Mesmo àqueles que não estudaram ou ministraram aulas ali, tiveram alguma relação, montando exposições, cedendo entrevistas ou sendo tema de discussões. A EAV do Parque Lage (Fig. 1), a maior e mais importante escola de artes na América-Latina, com certeza é fundamental para o cenário artístico contemporâneo. A artista, tema desta pesquisa, estudou lá também.



Figura 1: Vista frontal da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2015. Fonte: Arquivo Pessoal.

A carioca Brígida Baltar, nascida em 1959, teve sua formação concluída na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no final da década de 1980. Segundo consta em depoimento, ela fazia paralelamente o curso de Artes Visuais, História e também já tinha iniciado um curso na Faculdade de Arquitetura e experimentava, ao mesmo tempo, ser atriz (BALTAR, 2014, p. 11). Portanto, trata-se de uma artista com formação ampla, com ligações em diversas áreas artísticas, razão pelo seu interesse em combinar as linguagens.

Seu reconhecimento no mercado das artes é perceptível em sua representação pela Galeria Nara Roesler, que possui sedes nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e recentemente em Nova Iorque, EUA. Está inserida no que chamamos de Eixo Rio–São Paulo, circuito artístico

mais importante do Brasil, bem como na cidade americana que depois do Modernismo e Paris se estabeleceu como o centro de referência cultural no mundo contemporâneo.

Brígida Baltar é considerada uma artista multimídia por construir suas obras a partir de um conjunto de técnicas complementares: ação performática + registros fotográficos + registros audiovisuais + produto/objeto artístico. Este é o procedimento que ela adota em suas principais obras como no seu empreendimento mais conhecido, o “Projeto Umidades”, que na verdade é um conjunto de obras, onde a poética da relação do ser humano com o local e a natureza é a temática central, captada pelas diversas mídias referenciadas.

1.1. Antropologia contemporânea e arte contemporânea

A combinação das linguagens, estilos e/ou materiais distintos é uma característica importante da arte contemporânea. Alguns especialistas usam o termo hibridismo para se referir a algumas destas combinações possíveis entre sujeitos de “naturezas” diferentes. No entanto, o conceito é muito usado na contemporaneidade e nas mais diversas áreas para se referirem aos organismos indefinidos ou sem identidade fixa. O francês Bruno Latour (2013) fala sobre a proliferação dos híbridos a partir de um ponto de vista antropológico, tomando como exemplo os noticiários de um jornal:

Multiplicam-se os artigos híbridos que delineiam tramas de ciência, política, economia, direito, religião, técnica, ficção. Se a leitura do jornal diário é a reza do homem moderno, quão estranho é o homem que hoje reza lendo esses assuntos confusos. Toda cultura e toda a natureza são diariamente reviradas aí. (LATOUR, 2013, p. 08)

A estranheza, porém, é suprimida, tornado-se imperceptível ao “homem moderno⁵ que hoje reza”, graças, principalmente ao layout das páginas. Já a dicotomia presente nas falas cotidianas do tipo: “Mas estas confusões criam a mistura [...] elas tecem o mundo” e “Que sejam como se não existissem” (LATOUR, 2013, p. 08) só é legitimada graças a uma estrutura também confusa, que é dividida em três conceitos usuais: natureza, política e discurso.

Qualquer conceito, como “híbrido, pode gerar mal-entendidos na ciência moderna”. Se analisarmos um objeto de pesquisa a partir de uma categoria única, de forma distinta e sem

⁵ Salientamos que nesta dissertação o termo “homem” aparecerá em citações como referência ao sujeito moderno (HALL, 2011, p. 11) em uma concepção arcaica de pessoa humana, que não condiz com nossos princípios epistemológicos e morais. Todavia, em alguns casos o uso do termo generalizante é resultante da tradução e não propriamente dos conceitos usados originalmente pelos autores consultados.

considerar as outras, caímos em um erro comum: o jogo de poder. Latour (2013, p. 11) explica que cada conceito tem uma reputação que o torna distinto e que qualquer aprofundamento teórico em uma única disciplina impossibilita a interlocução plena com as outras.

O autor alerta que três repertórios diferentes foram desenvolvidos pelos críticos para falar do nosso mundo: “a naturalização, a socialização, a desconstrução” (LATOUR, 2013, p. 11), sendo que cada um sempre acaba excluindo o outro. Desse modo, o autor questiona a limitação de cada forma de crítica que resulta da especialização dos cientistas:

Quando o primeiro fala de fatos naturalizados, não há mais sociedade, nem sujeito, nem forma de discurso. Quando o segundo fala de poder sociologizado, não há mais ciência, nem técnica, nem texto, nem conteúdo. Quando o terceiro fala de efeitos de verdade, seria um atestado de grande ingenuidade acreditar na existência real dos neurônios no cérebro ou dos jogos de poder. Cada uma destas formas críticas é potente em si mesma, mas não pode ser combinada com as outras. (LATOUR, 2013, p. 11).

A especialização serve, no entanto, para estabelecer as fronteiras de cada ciência e desdobrar os jogos de poder, com cada grupo de especialistas – de acordo com seu repertório – mantendo distância dos demais, se aproveitando sempre que possível das fraquezas das outras abordagens para fazer sobressair a sua. Na opinião do autor, as evidências deste embate crítico só foram amenizadas graças à antropologia que nos acostumou “há muito tempo, a tratar sem crises e sem crítica o tecido inteiriço das naturezas–culturas” (LATOUR, 2013, p. 12).

Como resultado Latour usa um duplo conceito, “naturezas–culturas”, que ele define da seguinte maneira e que nos parece válido para a análise das obras de Brígida Baltar: “não existem nem culturas – diferentes ou universais – nem uma natureza universal” (LATOUR, 2013, p. 102), só existem “naturezas–culturas”, não existem separações claras entre ambas. A noção de cultura só existe por conta do afastamento da natureza. O autor, porém, reconhece que as construções das naturezas podem ser relativistas. A separação dos humanos (natural) dos não–humanos (social) por meio de uma “Constituição⁶” criou, de forma artificial, choques. Neste embate, uma sociedade teria a aptidão de definir o quadro geral em que a natureza se encontra diante as outras sociedades e onde estas ficarão perpetuamente situadas.

⁶ *Constituição*, aqui faz referência aos acordos estéticos e políticos mantidos exclusivamente pelas sociedades Ocidentais.

Desse modo, cada sociedade, em contextos e épocas diferentes, pôde estabelecer suas “constituições”. Latour diferencia entre dois modelos que nos interessam para a análise das obras de Baltar e não só: “Constituição moderna x Constituição não-moderna⁷” (LATOUR, 2013, p. 139). Segundo ele, cada um desses modelos tem quatro garantias, envolvendo o mundo natural e o social. Ele desenvolveu uma tabela (LATOUR, 2013, p. 139) que apresenta as referidas e respectivas garantias de cada constituição:

CONSTITUIÇÃO MODERNA:	CONSTITUIÇÃO NÃO-MODERNA:
<ul style="list-style-type: none"> • Primeira garantia: A natureza é transcendente, porém mobilizável (imanente) 	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira garantia: Não-separabilidade da produção comum das sociedades e das naturezas
<ul style="list-style-type: none"> • Segunda garantia: A Sociedade é imanente, mas nos ultrapassa infinitamente (transcendente) 	<ul style="list-style-type: none"> • Segunda garantia: Acompanhamento contínuo da colocação em natureza, objetiva, e da colocação em sociedade, livre. No fim das contas, há de fato uma transcendência da natureza e imanência da sociedade, mas as duas não estão separadas.
<ul style="list-style-type: none"> • Terceira garantia: A natureza e a sociedade são totalmente distintas e o trabalho de purificação não está relacionado com o trabalho de mediação. 	<ul style="list-style-type: none"> • Terceira garantia: A liberdade é redefinida como uma capacidade de triagem das combinações híbridas que não depende mais de um fluxo temporal homogêneo.
<ul style="list-style-type: none"> • Quarta garantia: O Deus suprimido está totalmente ausente, as assegura a arbitragem entre os dois ramos do governo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Quarta garantia: A produção de híbridos. Ao tornar-se explícita e coletiva, torna-se objeto de uma democracia ampliada que regula ou reduz sua cadência.

Tabela 1: Figura adaptada de Latour (2013, p. 139).

Como podemos perceber em ambas vertentes, há dois campos de governo: o das coisas (natureza) e dos seres humanos (sociedade), que embora sejam as causadoras da proliferação dos híbridos, não o podem representar plenamente. Para isso surge a necessidade da pós-modernidade que não foge de nenhum dos dois campos, e não está fixa e inabalável como no primeiro caso.

Segundo Latour (2013, p. 137-138), “a natureza e a sociedade não são dois pólos distintos, mas uma mesma produção de sociedades–naturezas, de coletivos”. Desse modo, o artista pós-moderno precisa trabalhar para vencer os obstáculos contra a constituição do coletivo e da proliferação dos híbridos. A tarefa de mediação é o próprio sentido de ser natural e social.

Sendo que neste primeiro capítulo temos como objetivo apresentar a obra de Brígida Baltar e seu desenvolvimento, para depois traçar uma análise conceitual que nos possibilite em último momento analisar: o “Projeto Umidades”, por isso julgamos importante ressaltar as

⁷ Para Bruno Latour o termo “não-moderno” corresponde tanto ao pré-moderno quanto ao pós-moderno.

contribuições de Latour sobre sociedade e natureza. Pois, como sabemos, são esses os dois conceitos principais – natural e social – que perpassam a obra de Brígida Baltar. Por consequência, será a partir da noção de Latour sobre a cultura pós-moderna e da “mediação do natural e social” que analisaremos a vida e obra da artista Brígida Baltar.

A contribuição de Latour é importante porque nos alerta de que se partíssemos unicamente do campo social, poderíamos cair no erro comum de não considerar questões importantes da natureza. O autor usa algumas vezes em seu texto o termo “redes” ou “coletivos” para se referir às naturezas-culturas. Segundo ele “todas as naturezas-culturas são similares por construir ao mesmo tempo os seres humanos, divinos e não-humanos” (LATOURE, 2013, p. 104), ou seja, todas as sociedades são responsáveis por estabelecer o que é próprio dos humanos e dos não-humanos. Ambos os tipos de relações, 1- sujeitos e sujeitos, e 2- sujeito e coisas são invenções que não precisam necessariamente acontecer de forma separado. Veremos como isso se dá na obra de Brígida Baltar.

1.1.2. Brígida Baltar e sua casa

Não devemos classificar as produções pautadas na relação do ser humano com a natureza como melhor ou pior que a própria relação que os seres humanos estabelecem entre si. Sob essa perspectiva, percebemos nas declarações da própria artista que sua fase inicial de formação foi bastante conturbada e só depois de um processo de “busca por identidade” que sua obra se consolidou.

A consolidação da artista foi marcada por pequenas ações ligadas a detalhes biográficos nos seus trabalhos: uso do próprio corpo (supostamente natural) e da própria casa (supostamente social)⁸ onde ela residia. Tanto ela como sujeito e a casa como coisa faziam parte de um mesmo mundo simbólico. Como citado, nos anos 1990, a casa foi o meio e o suporte dos principais trabalhos da artista.

A casa é indispensável para pensarmos na questão da relação híbrida entre o ser humano (natural) e o mundo (social). Afinal, é o mais íntimo dos espaços onde uma pessoa pode estar, é um ambiente ideal para as construções de identidade. Brígida Baltar declarou que ela apresentou pela primeira vez suas ações feitas em casa na Bienal de Havana, em 1994:

⁸ Usamos os termos “supostamente natural” e “supostamente social”, por que se seguirmos o pensamento latouriano devemos classificar ambos os conceitos “corpo” e “casa” como pertencentes ao mesmo grupo de naturezas-culturas.

Um dos trabalhos mostrados foi uma estante com frascos de vidros que armazenavam goteiras recolhidas. Lá em Cuba me ofereceram uma sala com resíduos de pinturas antigas nas paredes e rastros de goteiras no espaço, então acabei colocando meu trabalho justamente na parte mais manchada da parede e pendurei ao lado uma capa de chuva transparente. (BALTAR, 2014, p. 12)

Embora esta seja considerada a primeira obra exposta sobre a relação da artista no campo social, foi em 1996, com *Abrigo* (Fig. 2) que o hibridismo se evidenciou definitivamente. Desta vez, a artista desenhou o formato de seu corpo em uma das paredes de sua casa para depois escavar sua silhueta como uma caverna, um abrigo. Segundo ela: “essa ação nunca foi repetida em uma galeria ou museu, porque o sentido acontecia pra mim, no espaço íntimo” (BALTAR, 2014, p. 13), mas pode ser acessada através dos seus registros fotográficos e audiovisuais.



Figura 2: Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996. foto-ação 60 x 40 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

Depois de *Abrigo* (Fig. 2), as produções híbridas relacionadas com o corpo (supostamente natural) e a casa (supostamente social) da artista se intensificaram justificadas com o processo de “busca por identidade” conforme já mencionado. É o que percebemos nas obras *Torre* (1996, Fig. 3) e *Sou árvore* (1997, Fig. 4) e *Silhuetas* (1997, Fig. 5). Nelas, como também no “Projeto Umidades” (1993-2004) a questão do espaço é abordada pela artista de diferentes perspectivas, mas sempre de maneira que vida (natural) e arte (social) fiquem entrelaçadas.

Em *Torre* (1996, Fig. 3) a artista constrói uma estrutura de tijolos em volta de si, sendo os tijolos provenientes da reconstrução de sua casa no Bairro do Flamengo no Rio de Janeiro-RJ. O processo, assim como várias outras obras da artista são registradas por fotografias, consolidando o que ela e a Galeria Nara Roesler denominam como foto-ação. A estrutura montada não é uma criação social plena, os tijolos foram sobrepostos de modo a permitir frestas, um permear de objeto social e vazio natural. Esta característica, também possibilita estar dentro e ao mesmo tempo a espreitar o de fora.



Figura 3: Brígida Baltar, *Torre*, 1996 foto-ação 28 x 19 cm (cada). Fonte Nara Roesler.

A obra *Sou árvore* (1997, Fig. 4) apresenta novamente a concepção de foto-ação como linguagem, mas sem nenhum processo de construção material. Nesse caso específico nas 3 imagens que compõe a obra, a artista usa seu corpo como metáfora para a alusão da árvore, por isso o título: *Sou árvore* (Fig. 4). As fotografias são reveladas em dimensão 27x18 cm e trazem á tona uma espécie de ritual ou dança, onde a artista vestida com um vestido longo preto, com mangas longas, esconde seu rosto com os cabelos e executa movimentos aparentemente rígidos. A ação acontece dentro de casa, portanto, a ideia de árvore é contrastada com o de lar, provocando um “ruído visual” na leitura da obra, que foi direcionada pelo título.



Figura 4: Brígida Baltar, *Sou árvore*, 1997 foto-ação 27x18 cm (cada). Fonte: BALTAR, 2010, p. 11-12.

Silhuetas (1997, Fig. 5) é a criação mais complexa desta fase –veremos o porquê logo adiante – pois é construída sem o habitual recurso da foto-ação. É uma instalação moldada a partir do corpo da artista com materiais distintos.

Assim, de acordo com a tabela adaptada de Latour (Tabela 1), vemos que nestas obras, em especial no caso de *Abrigo* (Fig. 2), a terceira garantia não-moderna – nomeadamente “A liberdade é redefinida como uma capacidade de triagem das combinações híbridas que não depende mais de um fluxo temporal homogêneo” – ecoa mais alto que as outras garantias, pois, se antes não havia qualquer tipo de relação entre natureza e sociedade e os “quase-objetos⁹” – no caso, a parede – não eram dotados de reflexão estética, nesse caso seus usos foram completamente readequados. A característica social (parede) foi transpassada pelo natural (abrigo), o que Latour denominaria de *experimentação híbrida*.

Aliás, é pela “terceira garantia” que Latour mais se interessa. Segundo ele, a distinção entre sociedade e natureza na primeira coluna é o que atrapalha a análise dos quase-objetos:

Podemos conservar as duas primeiras garantias da antiga Constituição sem manter a duplicidade, hoje visível, de sua terceira garantia. A transcendência da natureza, sua objetividade, ou a imanência da sociedade, sua subjetividade provem ambas do trabalho de mediação sem, contudo depender de uma separação entre elas como faz crer a constituição dos modernos. O trabalho de colocação em natureza ou de colocação em sociedade vem da conclusão durável e irreversível do trabalho comum de delegação e de tradução. (LATOURE, 2013, 138)

Percebe-se com isso que Latour não se manifesta contra o Modernismo, mas contra como sua constituição tratou de criar oposições/dualidades entre o natural e o social, humano e não-humano, desconsiderando assim a mediação que produz a hibridação entre social e natural.

A conclusão latouriana acerca da primeira constituição é que “os híbridos, os monstros, os mistos cuja explicação ela abandona são quase tudo, compõem não apenas nossos coletivos, mas também os outros, abusivamente chamados de pré-modernos.” (LATOURE, 2013, 138). A ciência contemporânea precisaria solucionar isso, focar na mediação que a constituição moderna proíbe, na criação e na eliminação dos híbridos. *Abrigo* demonstra como o social e o natural podem se entrelaçar num híbrido na arte contemporânea. A noção de (des) construção e lar estão intimamente ligadas com as de corpo e proteção.

⁹ “Quase-objetos” é uma definição usada por vários autores, na maioria dos casos seu uso faz menção aos objetos relacionais, aqueles que têm a capacidade de agregar grupos, como, por exemplo, a bola no jogo de futebol. São objetos “híbridos” no sentido de serem ao mesmo tempo banais e “quase” sacros.

Para Latour, na antiga constituição “os modernos não estavam enganados ao quererem não-humanos objetivos e sociedades livres. Apenas estava errada sua certeza de que esta produção exigia a distinção absoluta dos dois termos e a repressão contínua do trabalho de mediação.” (LATOURE, 2013, 138). Nesta leitura, Brígida Baltar mostraria que a parede não é somente um ambiente social, mas reforça seu caráter natural de abrigo, devolvendo a ela a conotação de habitat natural.

Não existe dualidade em *Abrigo*, pois serve tanto para propor emoções e tecer reflexões sobre os instintos naturais quanto às necessidades sociais. Latour salienta que nem tudo que o Modernismo produziu deve ser renegado, a não ser tal distinção do que é próprio dos humanos e dos não-humanos. Em *Abrigo*, a construção humana ganha contornos de natureza e o ser humano de animal abrigado e inserido na base da estrutura social, o lar.

1.2. Brígida Baltar e o mundo das artes

Em muitos pontos do texto de Latour ele fala sobre as fragilidades do modernismo e de suas contribuições. Sabemos, que do projeto modernista herdamos em muitas das galerias e museus do Brasil o modelo cubo branco como espaço expositivo adequado para as obras de arte contemporânea, como acontece na Galeria Nara Roesler, instituição mencionada como representante da artista estudada. Mesmo quando não se encontram expostas para visitação ao grande público, as obras desta artista são comercializadas neste tipo de espaço.

O modelo cubo branco é uma condição para a produção de Brígida Baltar. Sendo assim, ele pode ser encarado como mais um estratagema do modernismo para cumprir seu objetivo de purificação. O termo “purificação” é usado por Latour constantemente para se referir a um dentre os dois conjuntos de práticas que caracterizam o moderno: tradução e purificação.

Enquanto a tradução se ocupa em criar as misturas entre natureza e sociedade, a purificação corresponde a “uma partição entre o mundo natural que sempre esteve aqui, uma sociedade com interesses e questões previsíveis e estáveis, e um discurso independente tanto da referência quanto da sociedade.” (LATOURE, 2013, p. 16).

Segundo Lorenzo Mammí (2012, p. 86) é isso o que o cubo branco faz: Mammí (2012, *passim*) afirma que a proposta de criação de museus cubos brancos tinha como princípio não só esta pureza, mas também de assegurar a experiência estética do público com as obras de arte, sem interferências visuais que os roube a atenção. A obra de arte modernista emanaria para si um espaço neutro ao seu redor, espaço esse imune às interferências externas de qualquer tipo de sociedade.

Podemos afirmar que Brígida Baltar sempre esteve consciente de seu papel como artista. Não só se relacionava com os espaços ao seu redor, mas, sabendo do lugar final onde suas obras ficariam expostas, estava disposta – também pelo “mundo simbólico” do sistema das artes – a respeitar os estatutos deste “mundo” e seus espaços de exposição. Ou seja, em sua formação foi preparada para considerar tanto tradução quanto purificação.

Nas obras *Torre* (Fig. 3) e *Sou árvore* (Fig. 4) e *Silhuetas* (Fig. 5) de imediato percebemos uma produção intimista cheia de particularidades biográficas da artista (tradução), mas que ressoam universalidade (purificação). Isto porque, quando a artista ousa praticar uma performance em sua sala, ou reunir no chão resíduos da casa em que vivia e até mesmo criando um espaço ao seu redor com tijolos, ela insinua que esses “quase-objetos” poderiam ser oriundos de qualquer outra sala, resíduos de qualquer casa ou tijolos de algum monte qualquer.



Figura 5: Brígida Baltar, *Silhuetas*, 1997 madeira, pedras, pó de tijolo, cascas de tinta, saibro, poeira e pedaços de parede 7 partes de 165 x 50 cm cada. Fonte Nara Roesler.

Em *Torre* (Fig. 3), que consiste em fotografias que documentam uma performance da artista na qual ela construiu um espaço arquitetônico para abrigá-la – ela entra no espaço criado e o complementa colocando mais tijolos ao redor de seu corpo - a exposição das fotografias é pensada para o cubo branco, ao mesmo tempo em que repete a criação de um híbrido natureza-cultural ao usar o próprio corpo como referencia para a construção do espaço social.

Silhuetas (Fig. 5) é dentre estas obras a que fica mais evidente sua relação com o espaço do cubo branco, com o qual cria um híbrido natureza-cultural por via de uma dialética entre os materiais naturais ou que são tratadas como naturais – madeira trabalhada, pedras, pó de tijolos, cascas de tinta, saibro, poeira e pedaços de parede. São resíduos que ganham um novo significado justamente por serem expostos no espaço da galeria.

Assim a possibilidade de se criar uma obra com elementos retirados de qualquer lugar, além de se tratar de uma espécie de colecionismo, “serve a um ou mais propósitos, ou seja, carrega um discurso” (WERNECK, 2017, p. 44). E no caso de Brígida Baltar, acreditamos que se trata de um discurso autobiográfico, revelador de como esta artista interage com o mundo ao redor a partir da criação ou ressignificação dos seus “quase-objetos”.

A experimentação híbrida, portanto, é uma condição para a designação dos “quase-objetos”. É preciso que estas coisas tenham certa carga de afetividade do seu mentor, para que um tijolo ou parede seja considerado relacional; é preciso que seu idealizador tenha apreço ou memórias relacionadas com sua função. A parede na casa de Baltar não só compunha a estrutura do *Abrigo*, mas foi testemunha material de sua estadia ali.

1.2.1. Brígida Baltar e as “coisas”

No texto crítico “Em Casa” de Ricardo Basbaum (1995) há uma reflexão precisa sobre os primeiros trabalhos feitos por Brígida Baltar que possuem a casa como suporte. Esse texto revela que foi desde 1993 com as obras *Coleta de lágrimas* (1993), *Enterrar é plantar* (1993), *Pele* (1995) e *Pontuações* (1995) que “os limites da possibilidade e impossibilidade da arte, centrada em procedimentos de exploração intensa de tudo ao seu redor, investigando e demarcando um território” (BASBAUM *apud* BALTAR, 2010, p. 74) passaram a ser discutidos por ela¹⁰. Basbaum, no entanto, ressalta que embora a maioria dos produtos finais deste laboratório são objetos artísticos, não podemos simplesmente usar a definição de *ready-mades* para entendê-los, “já que não existe um desprezo estético pela arte que seja separável de uma demarcação de um espaço de vida” (BASBAUM *apud* BALTAR, 2010, p. 75). Assim Basbaum legitima nossa preferência em usar o termo “quase-objetos”.

O fato de Baltar ter feito seu primeiro laboratório criativo em casa, não a impediu de experimentar ações externas e, tampouco, de questionar a própria estrutura destes lugares. O tijolo, por exemplo, o mais elementar dos materiais de construção do espaço físico foi uma

¹⁰ As obras *Torre* (Fig. 3), *Sou árvore* (Fig. 4) e *Silhuetas* (Fig. 5) são posteriores a esse laboratório existencial feito dentro de sua casa e fora dela, mas também carregam os resultados desta experimentação.

das mais importantes matérias-primas utilizadas por ela. E talvez o principal “quase-objeto” que podemos rastrear em sua obra. O já comentado *Abrigo* (Fig. 2), é uma das obras que, ao desconstruir o espaço estrutural da casa, trouxe reflexões sobre o uso do tijolo. Antes desta obra, a escavação da parede já era feita pela artista, mas de forma a servir como repositório para outras coisas e não para seu próprio corpo.

Em *Coleta de lágrimas* (1993) os recipientes onde as lágrimas eram colhidas, ficavam guardados em buracos na parede, espécie de grutas que se assemelham com nichos de “altares católicos”. Em ambos os casos, *Abrigo* (Fig. 2) e *Coleta das lágrimas*, o tijolo é removido do espaço estrutural, cedendo lugar para uma nova construção de espaço. Ou seja, a existência do tijolo é evidente, mas sua localização é suspeita. Sabe-se que ele esteve ali, mas adivinhar para onde foi é um exercício subjetivo que o espectador deve fazer por conta própria.

Em *Torre* (Fig. 3) a estrutura montada é uma pilha de tijolos que a artista diz terem sido removidos de sua casa¹¹, como também em *Torre vermelha* (2006, Fig. 7), que consiste em outra pilha montada em um jardim. Em *A Horta da Casa* (1996), por sua vez, os tijolos servem como vasos de plantas. Tudo indica que a artista tenha reaproveitado os tijolos tirados da estrutura aberta para *Abrigo* (Fig. 2), *Coleta de lágrimas* e *Um céu entre paredes* (2005), sendo que este último é propriamente a documentação da retirada dos tijolos da sua casa nos anos 1990.

Em outros casos os tijolos foram moídos e transformados em pó para servirem como pigmento ou material plástico na modelagem de outras estruturas. Em *Flora do Sertão* (2008, Fig. 6) e *Montanhas* (2008) desenhos da flora e de paisagens brasileiras foram realizados a partir da mistura de pó de tijolo sobre papel e madeira com pó do sertão. Observamos novamente como ela usa uma estrutura social – o tijolo – para transcendê-lo em natureza, mesmo que sejam ilustrações dela (natureza). Há, portanto, uma constante tradução de materiais e uma busca de desconstruir as fronteiras entre o elemento natural e o elemento social, embora a tensão entre ambas esteja sempre presente. Outra obra neste sentido de jogo dialético seria *Floresta Vermelha* (2006), um desenho feito com pó de tijolo na parede.

Os outros exemplos do uso do pó de tijolo por Brígida Baltar podem ser vistos em *Livro* (2005), *Utopia e devaneios* (2005), ambas feitas a partir da mistura de pó de tijolos com resina e em *Parquet #1* (2008), uma espécie de estrutura montada com pequenos tijolos moldados a partir de pó de tijolos dissolvidos com cola e água, assim como em parte de *Um*

¹¹ Segundo relatos da artista, os tijolos que usou para fazer suas obras foram coletados durante a reforma de sua antiga casa no Bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

céu entre paredes (2006) e *Passagem secreta* (2007). Já em *Canto* (2007), *Piso encontrado* (2007) e *Canto Parquet* (2010) a estratégia foi criar desenhos no chão, a partir do mesmo material presente nos 240 frascos de vidro empilhados numa caixa de madeira na obra intitulada *Casa* (1997/2013. Fig. 8).



Figura 6: Brígida Baltar, *Flora do sertão*, 2008. Pó de tijolo sobre papel e madeira com pó do sertão 200 x 300 cm. Fonte Nara Roesler.



Figura 7: Brígida Baltar, *Torre Vermelha*. Fotografia 70 x 50 cm. Fonte Nara Roesler



Figura 8: Brígida Baltar, *Casa* 1997/2013 pó de tijolo em 240 frascos de vidro, caixa de madeira 120 x 68 x 7 cm. Fonte: Nara Roesler.

Existem ainda muitas outras produções da artista com esse material, que representa a menor estrutura de uma construção arquitetônica tradicional¹². Como dissemos, o tijolo foi o elemento do campo social mais recorrente na produção da artista, mas Brígida Baltar em toda a sua obra também não deixou de considerar outras questões do campo social, como por exemplo, sua família.

1.2.2 A questão familiar

A aproximação de sua obra com membros de sua família já vinha sendo planejada pela artista pelo menos desde 2006, inclusive com o uso do pó de tijolos. Em 2007, Sylvia Werneck declarou em sua dissertação de mestrado que Baltar estaria “trabalhando em retratos de sua família feitos com pó de tijolos” (WERNECK, 2007, p. 98), embora não tenhamos conseguido rastrear nenhuma obra ou exposição do período que confirme isto. Por outro lado, sabemos que em 2016, por circunstâncias indesejadas, esta relação familiar acabou por se evidenciar em sua obra.

Na exposição individual mais recente da artista (27 set.- 22 out. 2016), ela revelou algo delicado sobre sua saúde. Com o título: “Irmãos”, a exposição foi “a primeira individual da artista em quatro anos. Traz já no título referência ao transplante de medula a que se submeteu em março de 2015, tendo como doador seu irmão, o acrobata Claúdio Baltar” (RUBIN, 2016). As obras da exposição foram criadas pela artista principalmente para revelar o incomodo com sua aparência.

Segundo Nani Rubin (2016), a artista sob “efeito do choque de ver sua aparência transformada, ela pegou uma caixa de lenços masculinos que um amigo acabara de lhe presentear e pôs-se a bordar autorretratos, nos quais os pelos ganhavam dimensões extraordinárias, ficcionais” (RUBIN, 2016). Com este método foi criado à maioria das obras desta mostra, por exemplo, *A quimera das plantas [o shimeji e a cebola roxa]* (Fig. 9).

¹² Construção, coincidentemente também é o termo que em suma representa os objetivos das principais vertentes artísticas do Modernismo: Construtivismo, Concretismo, Neo-Concretismo, Neo-Plasticismo e etc.



Figura 9: Brígida Baltar. *A quimera das plantas [o shimeji e a cebola roxa]*, 2016 bordado sobre tecido. 60 x 41 cm. Fonte: Nara Roesler.

Paola Santoscoy, responsável pelos textos do catálogo da mostra em questão, apresenta a exposição primeiro relatando o mito grego da quimera, se referindo principalmente “a um exame de compatibilidade relacionado com transplantes” (SANTOSCOY, 2016, p. 9) e ao conjunto de obras que a artista fez para esta mostra. Ela diz o seguinte:

Em 2015, a artista precisou passar por um transplante de medula óssea, no qual se submeteu ao estudo chamado quimerismo, o qual daria como resultado a compatibilidade com seu irmão doador. Baltar se apropria do mito para de maneira pessoal criar uma série de bordados e esculturas de espécies híbridas de vegetação, abstrações orgânicas criadas a partir de experiências vividas na própria carne durante sua enfermidade e recuperação, e convertidas em metáforas e em forma, assim como autorretratos que falam de uma constante transformação / alteração / mutação/ renovação. Irmãos se constrói a partir deste lugar de combinações fraternais belas e bizarras, frágeis em suas probabilidades de sobrevivência e sumamente potentes em suas possibilidades infinitas de vida. (SANTOSCOY, 2016, p. 09)

Reparem que Santoscoy usa os termos “hibridismo”, “transformação”, “alteração”, “mutação” e “renovação” para se referir a abordagem metodológica desenvolvida por Baltar ao criar suas obras. Embora as características do campo social persistam nesta exposição, a artista salienta outra questão importante:

Tenho pensado em como essa mostra reflete o fato biográfico, mas ao mesmo tempo as obras não falam explicitamente disso. Elas levam para outro lugar, de ficção, de percepção visual. Quem não souber o que aconteceu pode não perceber nada sobre o transplante. Essas pessoas verão abstrações. (BALTAR *apud* RUBIN, 2016)

Ou seja, ela elabora uma fabulação poética em torno de seu estado de saúde, que contempla plantas da natureza, com o objetivo de não ser apenas um dispositivo de comoção, mas de indagação e reflexão estética da relação dela consigo mesma. As plantas, por outro lado, estão fortemente ligadas ao contexto biológico do transplante e da interligação de diferentes elementos biológicos (o parentesco). Por outro lado, Santoscoy desenvolve duas provocações ao espectador/leitor do catálogo. A primeira gira em torno da formação da artista, citando inclusive a importância da obra *Abrigo* (1996, Fig. 2) para a compreensão da presença de aspectos híbridos na mostra “Irmãos” e na segunda, fala sobre o potencial político de obras como a série *Autorretratos* (2016). Segundo ela:

Bordada sobre lenços de tecido, de tal modo que o íntimo que tem o bordado como técnica se funde com uma peça que também é muito íntima, e tradicionalmente masculina. A obra de Baltar até este momento poderia reconhecer-se como feminina em muitos aspectos. No entanto, a hibridização aqui não aparece unicamente como “um e outro”, mas sim como um “mais além”, um “trans”, um transgênero me aventuro a dizer, do qual participam não apenas corpos e plantas por igual. (SANTOSCOY, 2016, p. 09)

São demonstrações, que, de acordo com a proposta latouriana, podem ser lidas como as relações entre 1- humanos e humanos e entre 2- humanos e não-humanos. A teoria latouriana torna-se perceptível na arte a partir do “mais além” que o social e o natural podem propiciar ao objeto artístico.

Fizeram parte desta mostra ainda algumas obras feitas com tecidos e que receberam títulos de afecções da pele: *A afta* e *Os hematomas e as petéquias* (2016) (Fig. 10). Estas obras ficaram “penduradas frente ao espectador como belas composições de forma e cor, confrontando-nos com a crueza de afecções mais profundas” (SANTOSCOY, 2016, p. 9). Ainda segundo Santoscoy, os tecidos foram selecionados e sobrepostos de um modo que evidenciasse a relação de Baltar com o seu corpo e a relação que mantêm com o ornamento.



Figura 10: Brígida Baltar. *Os hematomas e as petéquias*, 2016 bordado. 73,5 x 77,5 cm. Fonte: Nara Roesler.

Com isso vemos, que de acordo com as preocupações de Latour, não há evidências deste dualismo nas obras da mostra “Irmãos”. Há, no entanto, uma relação que oculta tanto o corpo (sujeito) quanto o ornamento (coisa) nas obras. São quase-objetos porque foram criados a partir da experimentação híbrida entre o que é próprio dos humanos (corpo) e dos não-humanos (ornamentos).

Na dissertação de mestrado de Sylvia Werneck (2007), a descrição do trabalho de Brígida Baltar salienta a carga de lirismo por trás destas mesclas entre humanos e não-humanos. Segundo ela, “Brígida constrói sua obra como fábulas, num ir e vir entre a vida humana e as analogias que se estabelecem entre esta e outras formas de existência, orgânicas ou ambientais.” (WERNECK, 2007, p. 41), ou seja, fabular sobre a relação entre natural e social – e vice e versa – foi a estratégia desenvolvida por ela para concretizar suas experimentações híbridas.

1.3. Fabulações sobre o natural

Em comparação às demais narrativas adotadas por Brígida Baltar, a fabulação sobre os elementos naturais foi a mais recorrente. Se de algum modo a referência da natureza esteve presente em muitas das obras citadas até aqui em outros casos ela (natureza) foi muito mais que apenas um recurso complementar e/ou decorativo.

A artista se apropriou poucas vezes de elementos naturais íntegros ou em seu estado pleno para compor suas obras. Em *Silhuetas* (Fig. 5), por exemplo, alguns dos materiais usados para criar a instalação artística formada por sete representações plásticas de seu corpo são substratos naturais: pedra, madeira, saibro. Embora tenham passado por um processo de ressignificação, pois foram inicialmente usados na construção arquitetônica, agora são partes indispensáveis para composições figurativas de uma obra de arte dividida em sete partes.

Para entendermos melhor o processo de fabulação foi preciso consultar algumas das declarações cedidas nas entrevistas¹³ por Brígida Baltar. Percebemos coerência na abordagem sobre suas experimentações híbridas envolvendo ser humano e natureza. Uma destas entrevistas foi organizada pela Escola de Arte Visuais do Parque Lage no *Programa Fundamentação* que traz artistas convidados para um encontro com os seus estudantes e reúne as conversas em publicação própria chamada *Cadernos EAV: Encontros com Artistas*. Brígida Baltar participou da edição de 2012, tendo sua entrevista publicada em 2014.

Lá Brígida Baltar (2014, p. 32) declara que sempre procurou trabalhar com “intuição e desejo”. E para isto decidiu revelar seu trabalho como “uma pesquisa de elementos”: tijolos, neblina, tecidos, vidros e outros recipientes não diziam respeito apenas a um, mas a ambos os campos: natural e social. Ela reconhece que a narrativa fabular está presente em sua obra.

Segundo ela, as fabulações teriam acontecido por conta desta dualidade entre “intuição e desejo”, mas também por influência de sua formação incompleta de atriz. Para ela “o caminho do artista é um caminho de escolhas, que não terminam, há sempre um confronto entre o que você já realizou com o que você ainda pode realizar.” (BALTAR, 2014, p. 37). Aparentemente, é por conta desta crença que ela retorna oportunamente às suas linhas de criação outrora abandonados.

Em outra entrevista cedida a Márcio Doctors (2010), Baltar faz várias menções à abordagem de suas criações. Em dois casos específicos fica evidente a fonte de inspiração em reconhecimento da narrativa fabular, ela cita as curiosidades da Maria-Farinha ou caranguejo-fantasma, animal tema de uma de suas obras: *Maria Farinha Ghost Crab* (2004, Fig. 11) e usa referências de um livro de Lévi-Strauss: *Do mel às cinzas* (2004) para falar sobre sua obra *Casa de abelha* (Fig. 12).

¹³ Faremos isso em um subcapítulo no Capítulo 3 na tentativa de entender o Projeto Umidades, a partir da perspectiva da artista que recorre a “escrita de si”.

No primeiro caso, alguém¹⁴ produz com as próprias mãos diversos buracos no chão de uma praia, enquanto usa uma espécie de fone de ouvidos construídos com conchas. A ação de produzir furos na areia é uma referência aos hábitos da espécie de caranguejo conhecida popularmente como Maria-Farinha. Para quem não sabe, esta espécie tem uma capacidade de camuflagem surpreendente, deixando poucos rastros perceptíveis pelos banhistas, com exceção dos furos/buracos por onde se infiltrou na areia.



Figura 11: Brígida Baltar. *Maria Faria Ghost Crab*. 16 mm/DVD 5'11" (2004). Fonte: Nara Roesler.

Sobre *Do mel às cinzas* (2004) ela menciona como reconheceu só depois de concluir “Casa de abelha” as informações contidas no livro sobre as aplicações do mel em rituais de tribos tupis setentrionais um direcionamento para abordar esteticamente sua obra.

Casa de abelha (Fig. 12) foi pensada enquanto Baltar ainda residia em sua casa em Botafogo, segundo ela “havia madeira em toda parte” o que lhe dava sensação de viver dentro das árvores, logo associou o fato com as “comeia e com os lugares que as abelhas escolhem para viver” (BALTAR, 2010, p. 39). A obra é um conjunto de instalação com vídeos, desenho na parede, tecido e foto-ação com a artista vestida com um tecido bordado em ponto casa de

¹⁴ Brígida Baltar convidou três pessoas para participar do vídeo/obra: *Maria Faria Ghost Crab* (2004).

abelha, o tecido ficava em partes do seu corpo como favos de mel que saltam pra fora. Esta obra foi exposta na 25ª Bienal Internacional de São Paulo em 2002.



Figura 12: Brígida Baltar, *Casa de abelha*, 2002. Instalação com vídeos, tecido, desenho na parede, e foto-ação de 25 x 36 cm (cada). Fonte: 25ª Bienal/Nara Roesler.

Márcio Doctors usa estes dois casos para discutir com Baltar sobre o que de fato significa fabular na arte. Ele comenta sobre a importância do mimetismo para a Modernidade: “a mimese não é um problema em si”. O problema é querer representar por verossimilhança, mas mimetizar o invisível, que agencia o visível, é uma maneira revolucionária de ver o mundo (DOCTORS *apud* BALTAR, 2010, p. 38), ou seja, fabular em arte contemporânea é mimetizar o invisível da natureza.

Nesta entrevista, quando ela explica o porquê do animal receber a alcunha de caranguejo-fantasma: por se confundir com a areia e sumir da vista, acaba comparando esta habilidade

com a neblina que “produz também este jogo de transparências, de encobrimentos, de desaparecimentos. Você quase se funde com o ambiente. É uma ideia de fusão mesmo, de se tornar aquele lugar, pertencer a ele” (BALTAR, 2010, p. 38). Assim ela nos deixa a entender que a noção latouriana de não distinção entre natural e social já era importante para seu trabalho, mesmo sem citar e/ou provavelmente conhecer as contribuições de Bruno Latour.

Em uma terceira ocasião, Brígida Baltar, juntamente com João Modé¹⁵, em conversa com Joanna Fatorelli para a *Revista Digital Portfólio* (2013) discutiram sobre questões relacionadas às exposições *Para o silêncio das plantas* com obras de Modé e *O amor do pássaro rebelde* com obras de Baltar, ambas organizadas nas Cavalariças do Parque Lage entre 2011 e 2012 respectivamente.

Sobre sua exposição, Baltar (2013) disse que não foi um projeto pensado de maneira independente, mas em continuidade com outra exposição que também ficou em cartaz em 2012, na Galeria Nara Roesler: *Voar*. Por sua vez, *Voar* mostrava propositalmente obras que deram continuidade à pesquisa desenvolvida para outra mostra individual anterior, montada no Oi Futuro, “*O que preciso para voar*” no Rio de Janeiro, em julho de 2011. Em ambos os casos Baltar apresentou trabalhos que sugerem suspensões, quedas e vertigens explorando a teatralidade.

Depois desta sequência de exposições sobre a habilidade de “voar”, Brígida Baltar ficou um tempo considerável sem expor individualmente. Por conta da representação pela Galeria Nara Roesler, algumas de suas obras fizeram parte de exposições coletivas¹⁶, mas a artista só voltou a participar de uma mostra individual no ano de 2016, na citada mostra “Irmãos”.

O vôo, porém, não foi a única habilidade natural a intrigar Brígida Baltar. Na exposição *A Carne do Mar* (2018), além do hibridismo inspirado na quimera, as obras receberam uma carga extra de lirismo ao se preocuparem em analisar a bioluminescência de espécies abissais. Segundo Marcelo Campos (2018, p. 14), curador e responsável pelos textos do catálogo¹⁷ da mostra em questão, “a produção que constitui a exposição *A carne do mar*, de Brígida Baltar,

¹⁵ Outro artista com formação inicial na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

¹⁶ Entre 2013 e 2016, a Galeria ara Roesler se incumbiu de enviar obras de Brígida Baltar à 29 exposições coletivas, entre nacionais e internacionais, Destaque para a 17ª Bienal Internacional de Cerveira– PT (2013), Cruzamentos: Contemporary art in Brazil, Wexner Center for the Arts, Columbus, USA (2014), Reverta – Arte e Sustentabilidade, OCA São Paulo (2015) e Natureza Franciscana, Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo (2016).

¹⁷ Programada para ocorrer durante o intervalo de entrega do material textual e preparação para defesa desta dissertação (26 fev. à 24 de mar. de 2018) na sede da Galeria Nara Roesler em São Paulo-SP. Tivemos acesso à documentação prévia da exposição no atalho: <https://nararoesler.art/exhibitions/130/> onde é possível encontrar o release e catálogo da mostra.

se iniciou com inquietações relativas a figuras míticas quiméricas. Brígida dedicou-se a construir pensamentos em torno da possibilidade de junção e hibridização de naturezas heteróclitas”. Como vimos em “Irmãos”, o interesse pelas quimeras surgiu graças ao tratamento de compatibilidade de doadores (SANTOSCOY, 2016, p. 09), mas luminescência veio graças à ideia de proteção e sedução que os seres da profundidade necessitam para sobreviver e procriar.

A fabulação sobre os monstros quiméricos nesta mostra especificamente é comparada por Campos à reflexão de Walter Benjamin sobre a associação da concepção de obra de arte com a ideia de quimera. Segundo Campos, para Benjamin “a vontade e a potência de um pensamento quimérico geram uma outra natureza, construída por acréscimos impossíveis, talvez, mas capacitada pela latência, por certa força advinda da urgência e da invenção” (CAMPOS, 2018, p. 14). Nas obras que compõem a mostra esta latência é exemplificada por meio do interesse de Baltar pela cerâmica presente desde sua formação inicial nos anos 1990 e na busca por cores abissais.

As obras, portanto, são experimentos que se aproximam de “formas e elementos corpóreos, quase-orgãos, como vaginas, bocas, narizes, olhos” (CAMPOS, 2018, p. 14), talvez o melhor exemplo desta abordagem seja a série *Conchas Vaginais* (2017, Fig. 13). As três obras que compõem esta série são feitas a partir de cerâmica esmaltada que passaram por um exame minucioso de queima, em busca das variações de brilho, tonalidade, fissuras e transparência. São importantes para nossa investigação, pois, ao mesmo tempo que carregam o discurso de fábulas, são exemplos de experimentação híbrida entre humanos e não-humanos, visto que arremetem tanto a peça de cerâmica e a concha (não-humanos) e à forma da genitália feminina.



Figura 13: Brígida Baltar. Da esquerda p/direita: *Concha vaginal III*: 28,5 x 10 x 10 cm; *Concha vaginal I*: 28 x 12 x 10,5 cm e *Concha vaginal II*: 16,5 x 11,5 x 9 cm, 2017. Cerâmica esmaltada. Fonte: Nara Roesler.

Com o uso de poucas palavras, Marcelo Campos consegue sintetizar praticamente toda nossa reflexão sobre esta fase pós-2016 quando ele menciona que “em *A Carne do Mar*, Baltar faz do oceano seu espaço íntimo”; ele completa citando a seguinte fala dela: “pensando no mar e na palavra quimera descobri que nas profundezas todos os seres são híbridos” (BALTAR *apud* CAMPOS, 2018, p. 2). Isto confirma nossa hipótese de aplicação – consciente ou não – da teoria de experimentação híbrida latouriana no processo de criação artística de Baltar, mesmo que em sua fase mais recente.

No caso do “Projeto Umidades”, adiantamos que o processo de fabulação acontece de forma mais ampla, pois engloba uma característica da natureza: o tempo. Referimo-nos tanto ao tempo que se passa quanto ao clima que se está fazendo. As umidades e o próprio hábito de colecionar trazem algum tipo de referência ao passar ao tempo, visto que são coletas realizadas em momento específico do dia e estação do ano.

Em maio de 2008, Tatiana Portela¹⁸ publicou um texto sobre esta questão do tempo no “Projeto Umidades” de Baltar. Intitulado como “*Brígida Baltar e os instantâneos do tempo*” o texto traz reflexões sobre o transitório e efêmero, por exemplo, quando sugere que “ao me deparar com as imagens fotográficas deste Projeto penso que a artista tentou palpar o ínfimo e também reter o transitório” (PORTELA, 2008). Por si só os termos efêmero e transitório já fazem menção ao tempo.

Um fator interessante no texto da Tatiana Portela é a citação do texto “O processo de fabulação”, (2004) de Lisette Lagnado¹⁹, para ilustrar o caráter de fábula que o espectador identificaria ao analisar as imagens sem considerar o processo. Para ela, “o espectador que conhece apenas as fotografias geradas por esses procedimentos, essas ações parecem realizar-se fora do espaço e tempo, inseridas em uma atmosfera de sonho e fábula” (PORTELA, 2008). Após esta colocação, Portela aciona a antiga versão do texto de Lagnado (2004) que afirma que “A fabulação é o operador da toda a obra de Brígida Baltar” (LAGNADO *apud* PORTELA, 2008). Na versão atualizada²⁰ Lagnado usa outros mios para dizer o mesmo.

Estes são alguns exemplos de como a artista criou exposições com fabulações da natureza, exercendo condições de aproximação em relação ao conceito latouriano de social. São exposições pautadas não só no natural como materialidade, mas inclusive seus aspectos impalpáveis, como no caso do vôo, bioluminescência e tempo.

1.4. Contrato natural

Michel Serres, em o *Contrato natural* (1994, p. 49), fala sobre a palavra tempo que no francês, assim como no português, pode se referir “ao tempo que passa” e ao “clima”, alertando que por conta desta indistinção nossos antepassados consideravam ambas incontrolláveis. Agora, porém, sabemos que nossos atos provocam reações de níveis catastróficos no segundo uso, alimentando uma interdependência causadora de desequilíbrios atmosféricos globais. A solução inicial para estes casos é repensar as definições de tempo.

A dificuldade maior está em elaborar propostas em longo prazo, algo difícil, já que vivemos com prazos imediatos. Este é um problema instaurado por nossa civilização há pelo

¹⁸ Na época Tatiana cursava especialização de Artes, Multimeios e Educação (UNICAMP- Universidade de Campinas) e era graduada em Artes Visuais (UEL- Universidade Estadual de Londrina), contribuindo com um artigo curto, que se parece com um trabalho exigido pelo curso. O texto foi publicado no blog colaborativo do professor Wesley Stutz.

¹⁹ Este texto foi escrito originalmente por Lisette Lagnado para fazer parte do catálogo do filme *Maria Farinha Ghost Crab* (Fig. 10), porém, o texto foi re-escrito pela autora em setembro de 2010 para fazer parte da publicação “Passagens secretas” (BALTAR, 2010) sob novo título: “*Fabular é preciso*”.

²⁰ Não conseguimos acesso à versão original de 2004.

menos cem anos e problematizada desde a primeira Revolução Industrial no século XVII. Na análise de Serres, a recuperação plena dos mares, por exemplo, precisa no mínimo de um ciclo, estimado em cinco mil aos.

Três poderes detêm o tempo em primeiro sentido: os administradores políticos que tendem à continuidade, os *mass media*²¹ à quantidade e à ciência, a única opção com propósitos de projeção de futuro (SERRES, 1994, p. 53). Provavelmente seja por conta da arte que caminha emparelhada com a ciência e a tecnologia, que as questões naturais se tornaram essenciais.

Vimos que a obra da artista Brígida Baltar é cheia de experimentações híbridas, com produções tanto pelo campo social quanto pelo natural. Muitas de suas obras do primeiro período (década de 1990) trazem reflexões mais evidentes sobre sua percepção da relação entre ser humano e sociedade, enquanto no período seguinte (a partir de 2000) encontramos produções sobre a relação do ser humano e da natureza cada vez mais intensas, embora existam exceções. Estes períodos servem para ilustrar o desenvolvimento das obras que melhor representam cada campo de discussão defendida por Latour. A própria artista ressalta na entrevista citada, que nos anos 1990 sua obra se resumia “em colecionar e selecionar materiais” (BALTAR, 2014, p. 15) e que mesmo isso não tenha acontecido de forma linear, os processos acabaram por levá-la de encontro à natureza.

Reencontrar a natureza, aliás, é uma das preocupações do filósofo francês Michel Serres, embora ele use outro termo para isso. A concepção cartesiana de domínio “permanece apenas por um breve prazo e torna-se depois servidão” (1994, p. 59). Se a nova natureza reage globalmente às nossas ações locais, restam-nos apenas duas alternativas: morte ou simbiose. Esta conclusão passa despercebida senão fosse inscrita num direito. Serres enumera o Contrato Social, o Direito Natural e a Declaração dos Direitos dos Homens como as três leis que permeiam a cultura de uso e abuso do natural. O Contrato Social, segundo Serres (1994, p. 60) é conjunto de acordos estabelecidos entre nós para abandonar o estado natural, para formar a sociedade. O Direito Natural, por sua vez, anula a distinção entre o natural e o social.

Deste modo o ser humano é atribuído de todo e qualquer direito, porque este fundamenta o direito. A Declaração proclamada junto à Revolução Francesa, diz-se derivada do direito natural, mas assim como o contrato social ignora o mundo natural. O autor sugere que a Declaração como síntese do processo cultural de suposta soberania humana sobre a natureza, fez-nos acreditar que “todos os homens” e apenas os homens detinham o direito. O mundo

²¹*Mass media*: temo comumente usado para se referir aos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, imprensa, internet e outros).

precisa fazer parte deste coeficiente, ao menos para que haja equilíbrio entre as noções de tempo. Serres salienta:

Os próprios objectos são sujeitos de direito e já não simples suportes passivos da apropriação, mesmo colectiva. O direito tenta limitar o parasitismo abusivo entre os homens, mas não fala dessa mesma acção sobre as coisas. Se os próprios objectos se tornam sujeitos de direito, então todos nas balanças tendem para um equilíbrio. (SERRES, 1994 p. 65)

Isto nos possibilita compreender as indagações sobre a participação dos não-humanos na política dos humanos. No contexto dessa dissertação Serres é uma referência complementar ao pensamento latouriano, mas poderia ser o contrário. O que nos interessa de fato é a aproximação da obra inicial de Baltar com as preocupações destes dois autores, manifestas principalmente pelo modo como ela usa o tijolo.

Seguindo o seu depoimento, a artista afirma que depois de alcançar certa notoriedade com as obras do segundo período (a partir de 2000), percebeu que seus primeiros trabalhos não eram reconhecidos. Por isso, algumas obras foram retomadas e potencializadas: “Eu usava o próprio tijolo para construir objetos, desenhos, esculturas pequenas” (BALTAR, 2014, p. 19), isto depois de anos após ter saído de sua casa.

As obras de Baltar com tijolos, roupas e partes da casa são os exemplos mais fiéis da noção de “quase-objeto”, visto que carregam consigo identidade e afetividade. Enquanto suas obras com a natureza respeitam o limite do transcendental, são observadas a partir de uma perspectiva imanente, social (LATOUR, 2013, p. 138). Percebemos que nas obras de ambos os períodos (década e 1990 e depois de 2000) não há distinção entre os dois termos: natural e social.

Há, portanto não só um contrato social, mas também um contrato natural estabelecido pela artista. Um contrato social, segundo Michel Serres²², só acontece quando o ser humano se reconcilia com a natureza, reconsiderando o seu próprio contrato social como:

(...) um contrato natural de simbiose e de reciprocidade em que a nossa relação com as coisas permitiria o domínio e a posse pela escuta admirativa, a reciprocidade, a contemplação e o respeito, em que o conhecimento não suporia já a propriedade, nem a acção o domínio, nem estes os seus resultados ou condições estercorárias. Um contrato de armistício na guerra objectiva, um contrato de simbiose: o simbiota admite o direito do hospedeiro, enquanto o parasita – o nosso actual estatuto – condena à morte aquele que pilha e o habita sem ter consciência de que, a prazo, se condena a si mesmo ao desaparecimento. (SERRES, 1994, p. 65-66)

²² Michel Serres, é um dos autores que assim como Bruno Latour também adota o termo “quase-objetos”.

Assim, acreditamos que para construirmos uma reflexão crítica acerca da obra de Brígida Baltar, precisaremos entender como os contratos naturais foram estabelecidos entre artistas, suas obras e a natureza. Deste modo, analisaremos no capítulo seguinte como o agenciamento da natureza se estabeleceu na História da Arte por meio da teoria estética, para que depois, no último capítulo, possamos nos debruçar na análise da obra que melhor representa esse “contrato natural de simbiose” estabelecido pela artista: o “Projeto Umidades”.

CAPÍTULO 2– SER HUMANO, MUNDO E NATUREZA

2. A relação do ser humano e o mundo na arte e outras disciplinas

Como percebemos no primeiro capítulo, no contexto atual das artes plásticas existem muitas poéticas diferentes. Uma destas poéticas diz respeito a uma questão antiga: a relação entre o indivíduo, o mundo das artes e o mundo natural, ou, mais especificamente o com a natureza no geral. Com o intuito de investigar e entender como os conceitos de “natureza” “ser” e “mundo” se manifestam em algumas obras da artista plástica Brígida Baltar, sobretudo, como tais conceitos são adotados por ela para a criação do “Projeto Umidades”, abordaremos agora como esses termos tem sido teorizados em diversas disciplinas das Humanidades, dando destaque à História da Arte.



Figura 14: Brígida Baltar. Coleta da Neblina (fragmento). Obra que compõe o “Projeto Umidades”.

Para realizarmos uma discussão concisa sobre como os conceitos, “ser”, “mundo” e “natureza” são abordados na obra da artista, precisamos saber como tais conceitos foram definidos no campo teórico. Por isso, analisaremos um texto antigo que abordou de forma paradigmática e pela primeira vez detalhadamente o tema por meio do conceito da natureza:

Sobre a relação das artes plásticas com a natureza (1807) do filósofo alemão, Friedrich Schelling. Esperamos com isto encontrar uma definição de natureza que nos ajude a desenvolver uma reflexão sobre a relação do artista contemporâneo com o mundo natural, e mais particularmente, de Brígida Baltar. No entanto, levaremos sempre em consideração a ideia de hibridismo apresentada no primeiro capítulo, com o intuito de ter uma visão mais contemporânea.

Estudaremos ainda neste capítulo, em um segundo passo, esta mesma relação entre natureza e arte, pensada por teóricos da arte contemporânea. Para tal, utilizaremos principalmente as contribuições de outro texto, *A invenção da paisagem* (2007), de Anne Cauquelin. Discutiremos os pontos em comum e as diferenças na definição dos conceitos e definições dos dois textos teóricos para, no capítulo a seguir, usá-las como ferramentas de análise das obras de arte contemporânea focadas na coleta do imaterial da natureza desenvolvida por Brígida Baltar no “Projeto Umidades”.

2.1. A natureza como modelo

Os conceitos: indivíduo, mundo, arte e natureza são de interesses não só dos estudos das artes, mas em diversas disciplinas da grande área das Ciências Humanas. Há com certeza certa prioridade nesses termos, no que diz respeito à maioria dos estudos desenvolvidos na História, Filosofia, Antropologia e Política.

O que a maioria dos pesquisadores concorda é quem foram os primeiros ocidentais a se preocuparem e fornecer alguma contribuição teórica sobre o conceito de natureza: os gregos. Ernest H. Gombrich dedica dois capítulos de seu livro *A História da Arte* (2013) para falar da importância dos gregos para a arte e de seu legado para a representação mimética, segundo ele:

Os gregos romperam com os rígidos tabus da antiga arte oriental e lançaram-se numa exploração que lhes permitiu agregar às representações tradicionais do mundo um número crescente de elementos. Não obstante, suas obras não são espelhos onde refletem todos os aspectos, mesmo os mais insólitos, da natureza; ao contrário, ostentam sempre a marca do intelecto que os criou. (GOMBRICH, 2013, p. 91)

Esta capacidade de “marcar com intelecto” as obras de arte se perdeu com o tempo, mas, como sabemos, foi recuperado no Renascimento, mas longe da concepção original. Logo adiante veremos como a imitação da natureza sem a característica inteligível acabou gerando um desconforto para os estudiosos da história da arte, principalmente aos estetas românticos e, sobretudo, a Winckelmann e Schelling.

Há pelo menos duas justificativas a considerar sobre o desuso desta característica inteligível da arte. Primeiro, a influência judaico-cristã que durante a Idade Média combateu as tradições pagãs, e depois o excesso de releituras em termos normativos da filosofia grega e da retórica romana que moldaram o imaginário sobre a arte grega. Temos também o exemplo da vertente dos estóicos²³, oriundos desta cultura antiga que inspirou Anne Cauquelin a estudar a Teoria dos Incorporais em sua publicação *Frequentar os incorporais* (2008). Na primeira parte do livro Cauquelin discute amplamente sobre esta corrente filosófica antiga e afirma “quatro são os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível” (CAUQUELIN, 2008, p. 21). De acordo com sua reflexão, enquanto as três primeiras proposições (tempo, lugar e vazio) são referências do mundo físico, o exprimível faz menção ao pensamento (não-físico).

Esta última proposição dificulta a compreensão do pensamento estóico, a citação: “todas as causas são corporais, sobretudo se forem espírito” (PLUTARCO *apud* CAUQUELIN, 2008, p. 22), nos ajuda a entender como acontece à mistura e/ou encadeamento das proposições. Com isso, “diremos, então, que tudo é corpo, mas que o incorporal se faz presente nos arredores, ao lado, ou mesclado ao corpo” (CAUQUELIN, 2008, p. 23). Esta concepção se fez complementar e/ou substituta às tradições orientais do tipo *zen*²⁴ para artistas contemporâneos como, por exemplo, John Cage²⁵.

Assim, podemos afirmar que foram os gregos que contribuíram para a História da Arte pelo menos em dois sentidos. Em algum momento depois de suas descobertas científicas foi possível desenvolver a imitação da natureza corporal e pensar a natureza incorporeal. Embora reconheçamos que há muitas outras contribuições dos gregos para a ciência moderna e contemporânea são estes dois aspectos que nos possibilitam pensar qual foi o papel inicial da natureza na História da Arte.

2.1.1. Reflexões preliminares

Segundo Arthur Danto, a História da Arte não teve apenas um início e um fim, mas também uma história antes do seu início e outra depois de seu fim. Com isso, ele insinua que

²³ Estóicos foram os primeiros pensadores a considerar a natureza como parte de um todo. De acordo com sua doutrina, “o mundo é precisamente uma totalidade animada pelo sopro que atravessa todas as coisas, nenhuma parte pode ser separada dela sem perder imediatamente seu sentido (CAUQUELIN, 2008, p.23).

²⁴ *Beat zen* ou *square zen*, como é chamada nos países anglo-saxões, as religiões orientais do vazio e silêncio que ganharam adeptos famosos nos anos 1960, inclusive tem quem diga que o nome da banda inglesa The Beatles seja uma referência à chamada Geração Beat.

²⁵ John Cage, segundo Anne Cauquelin, foi um artista adepto do *square zen*, uma versão mais rígida da doutrina zen, que possibilitou a ele iniciar um novo modo de (não) fazer arte. (CAUQUELIN, 2008, p. 13).

a arte sempre existiu, mas passou a ser considerada fato histórico em determinado momento, chegando ao fim em outro. Nesta perspectiva, o início da História da Arte corresponde – não aos gregos, mas – ao momento em que Giorgio Vasari passou a registrar e contar a história da vida dos artistas e os estilos artísticos de sua época (DANTO, 2006, p. 04). Outro fato importante para que a História da Arte se estabelecesse foram os artistas que passaram a assinar suas obras (BAZIN, 1985, p. 05). Podemos observar que a primeira fase da História da Arte se resume basicamente a biografias, como bem diz o título do livro vasariano: *Vidas dos artistas*.

O fim, porém, é, no entendimento de Danto, marcado pela Pop Art e a exaustão de uma narrativa moderna sobre o que era ser um artista. Assim, quando a História da Arte deixou de se preocupar com a “vida dos artistas” e seus estilos, a História da Arte como era concebida e pensada chegou ao seu fim em 1964 (DANTO, 2006, p. 51), embora isso não tenha, obviamente, encerrado as atividades denominadas como arte. A arte existia antes dos artistas começarem a assinar suas obras e continuará existindo, mesmo que não consigamos mais compreendê-la a partir de nossos métodos habituais para analisá-la e contá-la.

Devemos lembrar que Vasari e seus seguidores estabeleceram para a História da Arte uma narrativa dependente da imitação da natureza (DANTO, 2006, p. 53). Seus escritos e registros contribuíram para que os artistas posteriores à sua época enxergassem o mundo como algo a ser imitado e velado por meio das linguagens mais nobres como Pintura, Escultura, Desenho e Arquitetura.

De acordo com a tradição vasariana, a imitação da natureza e do mundo seria mais eficaz a partir do uso de técnicas como a perspectiva, o *chiaroscuro*, estudos de anatomia (Fig. 15), Física, Matemática e inúmeras invenções tecnológicas. Aliás, “Vasari acreditava que deveríamos conhecer a técnica para poder julgar e apreciar o que o artista fez” (BARRETT, 2014, p. 15). As imagens a seguir exemplificam como alguns artistas do Renascimento, nomeadamente Leonardo da Vinci e Albert Dürer (Fig 15), desenvolviam seus estudos integrando outras áreas do conhecimento – Anatomia e Matemática – no processo de representação pictórica:

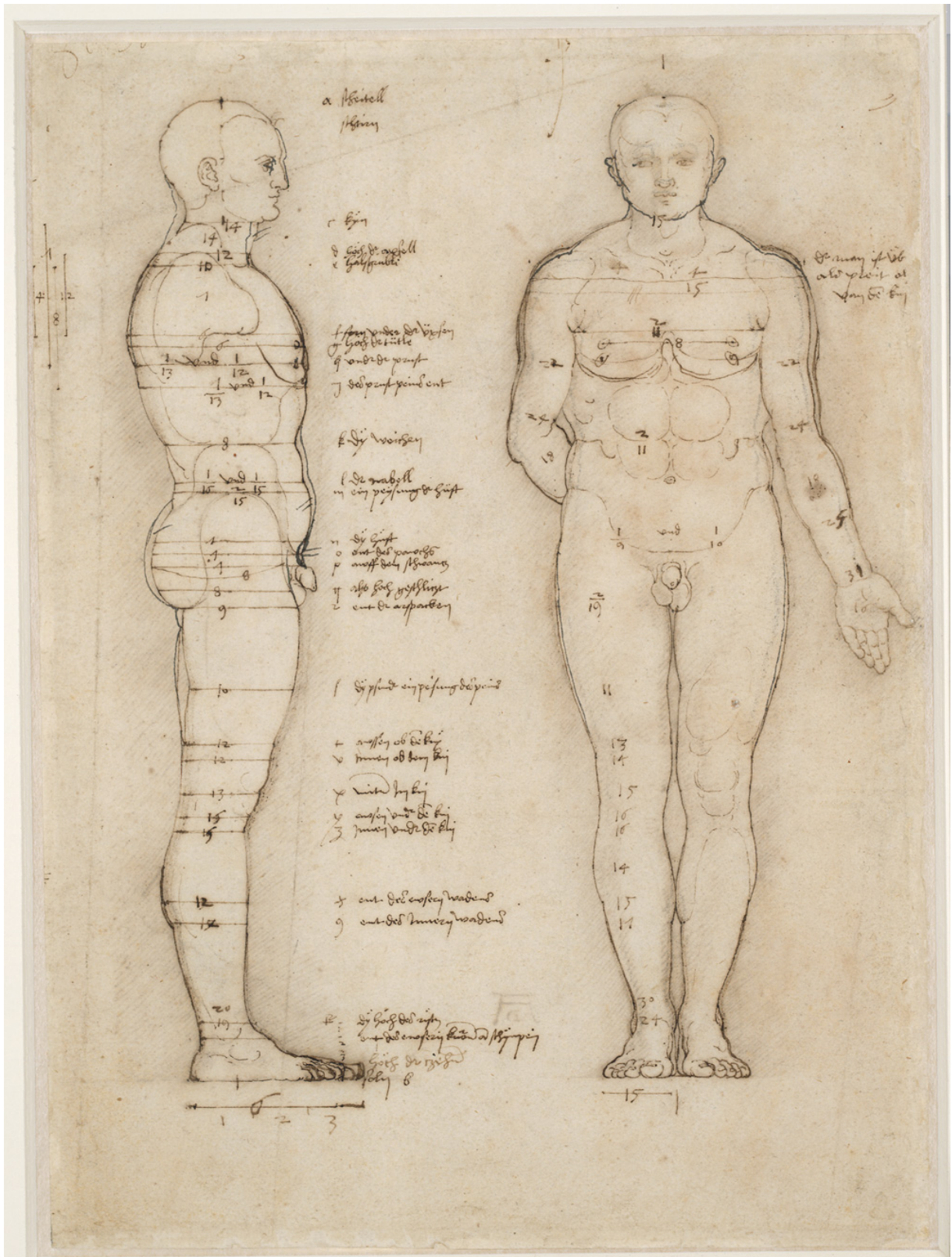


Figura 15: Albrecht Dürer, *Nu masculino (recto)*, c. 1513, caneta e tinta marrom, vestígios de desenho preliminar em giz preto, 26,8 x 18,3 cm, Albertina, Viena.

Estes procedimentos metodológicos perduraram séculos, e foram muitas as tentativas de romper com tais propósitos. Inclusive, podemos considerar que essa forma de pensar a arte

reflete a própria sociedade que entre 1500 e 1800 que consideravam o ser humano como superior. Esta ideia de superioridade reflete todo o imaginário sobre a relação do humano com o não-humano de uma época.

Os humanos da época chegaram a manter certas atitudes em relação às plantas e aos animais bem diferentes das que temos como aceitáveis hoje. Se nos zoológicos os animais eram separados em pares como “comestíveis e não comestíveis; ferozes e mansos; úteis e inúteis” (THOMAS, 2010, p. 73) e as casas eram mantidas “com bosta de cachorro e ossos de tutano enfeitando o salão de entrada” (THOMAS, 2010, p. 147), imaginem só como se mantinham as indústrias farmacêuticas e abatedouros, principais alvos de protestos contemporâneos dos ativistas dos direitos dos animais²⁶.

A nossa sociedade ocidental desenvolveu durante séculos sua própria concepção de relação com a natureza, seja no aspecto animal, mineral e/ou vegetal, a propósito, o último costume citado acima, só deixou de ser empregado na Inglaterra no final do século XVII (THOMAS, 2010, p. 147).

O pesquisador britânico Keith Thomas discute sobre uma fase específica deste processo de transformação que o mundo ocidental passou diante a relação com os não-humanos, em seu livro *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relações às plantas e aos animais (1500-1800)*, tenho sua publicação atualizada em português no ano de 2010. Como o subtítulo sugere, trata-se de uma análise dos trezentos anos anteriores à emancipação da vida influenciada pela Revolução Industrial.

A ideia de superioridade do ser humano diante as outras espécies, já havia sido formulada desde Aristóteles e se intensificado com o cristianismo. O argumento central partia da visão aristotélica da alma elementar: “uma alma nutritiva, compartilhada pelos homens e vegetais; a alma sensível, dos homens e animais; e a alma racional ou intelectual, exclusiva dos homens” (ARITÓTELES *apud* THOMAS, 2010, p. 40). Junto à ideia que o ser humano foi feito a imagem de Deus, a ciência na Idade Moderna permaneceu quase estática, provavelmente por conta de uma sensação de autossatisfação que a proximidade com os anjos causava.

Além disso, Thomas fala das definições de Aristóteles do ser humano como animal político, de Thomas Will como o animal que ri, de Benjamin Franklin com o animal que fabrica seus utensílios e o animal que cozinha de James Boswell e Lévi-Strauss (THOMAS,

²⁶ A Declaração Universal dos Direitos dos Animais foi proclamada pela UNESCO em sessão realizada em Bruxelas - Bélgica, em 27 de Janeiro de 1978 e pode ser usada com exemplo das políticas públicas humanas que incluem os não-humanos, postura discutida relativamente as ideias de Latour e Serres no capítulo anterior.

2010, p. 41) como singularidades que legitimaria a superioridade humana. Para outros pensadores a esta tal singularidade se dá pela habilidade de falar, a existência do nariz, a razão e o instinto religioso. Keith Thomas chega a concluir que “em fins do século XVIII, um número crescente de pessoas chegou a considerar o predomínio do homem sobre a natureza como um dado cada vez mais oposto às suas sensibilidades morais e estéticas” (THOMAS, 2010, p. 425), dando margem a análises filosóficas sobre o tema.

O também britânico Barão de Holbach publicou o *Sistema da natureza ou Das leis do mundo físico e do mundo moral*, originalmente em 1771. Trata-se provavelmente da obra que melhor representa esse processo de mudança estudado por Thomas. No início do texto de Holbach vemos a concepção setecentista acerca da relação entre ser humano e natureza na qual fica evidente que o homem é parte da natureza e que deve, portanto, respeitá-la:

Os homens se enganarão sempre que abandonarem a experiência por sistemas criados pela imaginação. O homem é obra da natureza, existe na natureza, está submetido às suas leis; ele não pode livrar-se para além dos limites do mundo visível; ele é sempre forçado a voltar. Para um ser formado pela natureza e circunscrito por ela, não existe nada além do grande todo do qual ele faz parte e do qual sente as influências. (HOLBACH, 2010, p.31)

Depois disso houve mudanças profundas nas concepções sobre a relação entre ser humano e o mundo natural. No século XVIII, as principais alterações vieram por meio das contribuições filosóficas dos estetas românticos, sendo que seus princípios foram moldados graças a diversas contribuições filosóficas de pensadores tais como Immanuel Kant, Friedrich Schlegel e Georg F. Hegel, entre outros²⁷. Surgiram, nesse contexto dois conceitos na Estética para definir o “belo”: o “belo artístico” e o “belo natural”.

2.2. Pensar arte e natureza: do Belo Artístico e do Belo Natural

O conceito de “belo artístico” foi defendido por Georg Wilhelm Hegel e se resume na seguinte definição que demonstra que a arte acrescenta algo à realidade: “a arte imprime a objetos insignificantes em si um valor que, apesar de sua insignificância, fixa para si, fazendo deles seu objetivo e atraindo nossa atenção para coisas que, sem ela, escapar-nos-iam por completo” (HEGEL, *apud* RIBON, 1991, p. 148). Ou seja, Hegel aponta uma diferença dos

²⁷ Aliás, este último autor é constantemente revisitado pelos nossos referenciais contemporâneos: Arthur Danto e Hans Belting. Sobretudo por conta dos textos de Hegel sobre o fim da arte. Segundo estes autores contemporâneos a ideia de um fim da arte e de um renascer da arte é o fundamento da arte contemporânea, mas que deve muito às contribuições de George Hegel.

objetos de arte por meio do “belo artístico” relativamente à natureza por eles serem oriundos do trabalho intelectual perante o incontrolável e imprevisível das coisas naturais.

Schelling, por sua vez, introduz a ideia do “belo natural” exaltando primeiro a natureza, mas com ela também o papel do artista que ele resume da seguinte maneira: “através do simbolismo de suas formas e cores, parece-nos pressentir, como se a Natureza fosse artista, uma linguagem que ela nos dirige” (RIBON, 1991, p. 27). Trata-se de uma conveniência entre o espírito e a natureza, onde a experiência estética da natureza deve ser encarada como uma “quase-experiência” metafísica. Como veremos, Schelling introduz assim a ideia que o artista é capaz de realizar uma “releitura” da natureza, elevando-se, por isso, acima da visão da arte e do artista defendidas por Hegel e Kant que, de fato, consideram ou o estudo da arte (Hegel) ou a natureza (Kant) como sendo superiores a ela.

A exaltação do belo natural já era algo que vinha sendo discutida desde Jacques Rousseau e Immanuel Kant, representante máximo do Idealismo alemão. Devemos lembrar que em sua *Crítica à Razão*, Kant sugere que a natureza oferece a experiência do sublime, sendo, no entanto, uma experiência visual que vem da realidade física, por ser extraordinária e grandiosa, elevando, portanto, o observador acima da contemplação oferecida pelo belo na arte. A arte surge deste modo, quase como uma subcategoria da natureza, pois ela oferece, sobretudo, o sentimento do belo, um sentimento que diferentemente do sublime era desinteressado. O sublime, por outro lado, possui um reconhecimento da própria limitação, ao mesmo tempo em que possibilita ver nessa limitação o próprio sublime.

Friedrich Schelling, porém, não foi apenas mais um a seguir essa herança kantiana. Ele foi o responsável por elevar as contribuições desenvolvidas por Kant a outro nível. Em 1800, Schelling em discurso sobre a definição subjetiva que Kant dera à beleza da natureza, atraiu para si um grupo de jovens seguidores, entusiasmados com a possibilidade da Filosofia da Natureza levá-los naturalmente à Filosofia da Arte.

É importante começarmos por diferenciar estas correntes, porque em toda sua trajetória Schelling foi um defensor do “belo natural”. E, segundo Michel Haar (2007), foi na verdade Schelling quem estabeleceu o metafísico na arte, ao propor que se represente o infinito no finito, o particular no universal, ou seja, que a arte manifesta de forma harmoniosa o espiritual no material.

2.2.1. Schelling e o Belo Natural

Em 1807, quando Friedrich Schelling proferiu em Munique seu discurso *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza* (2011), sua carreira e fama como filósofo já estavam

estabelecidas. Ele, porém, só conseguiu chegar a tal discussão graças a inúmeras contribuições de seus predecessores mais próximos, sobretudo, de Johann G. Fichte e Johann J. Winckelmann. No entanto, um ano antes do discurso, em sua publicação *Exposição da verdadeira relação da filosofia da natureza com a doutrina melhora de Fichte* (1806) Schelling já declarava abertamente seu rompimento com as contribuições dele. O mesmo não aconteceu com a metodologia de Winckelmann, que por discutir a arte grega e a beleza das formas, abriu caminho para a tese de Schelling sobre a relação entre arte e natureza.

O método de Winckelmann apontou uma dimensão na arte que sobressaísse a sua materialidade sendo que “a produção de uma natureza ideal e situada acima da efetividade constitui, juntamente com a expressão de conceitos espirituais, o propósito mais elevado da arte”. (SCHELLING, 2011, p. 32) Isto quer dizer que para Schelling toda época artística possui um objetivo maior ao produzir sua arte. Embora ele reconheça a importância do método analítico de Winckelmann, Schelling propõe a superação do mesmo a partir da ideia de que o artista busca o espírito da natureza, algo que só acontece quando ele participa de um processo de distanciamento da natureza.

A fragilidade do método de Winckelmann, segundo Schelling (2011, p. 33-34) consiste, portanto, no fato de que mesmo este tendo reconhecido a mais elevada beleza e seus elementos disjuntivos, faltou-lhe propor um vínculo efetivamente atuante que unisse a beleza presente no conceito e emanada da alma com a beleza das formas, ou seja, o inteligível (conceito/alma) e o sensível (a obra artística). O artista, na opinião de Schelling, consegue trabalhar essa relação somente ao criar algo novo, ao “afastar-se do produto ou da criatura, mas tão somente a fim de elevar-se à força criadora e apanhá-la com o espírito” (SCHELLING, 2011, p. 39). Isto implica que seria preciso primeiro um reconhecimento da natureza viva e criadora, que – a como a arte – tem o poder de capturar a essência [Stimmung] a partir de um estado de espírito influenciado por fatores físicos e psíquicos.

Schelling reconhece assim que na natureza existe um poder criador espontâneo similar à faculdade intuitiva dos homens e que, ao mesmo tempo, compartilha de resultados explicáveis cognitivamente por meio da Filosofia. O artista precisaria se distanciar dessas explicações filosóficas, seus discursos e doutrinas dominantes para buscar no sensível uma apreensão da natureza, para depois, ao retornar, trazer para a arte seu próprio conceito do que o espontâneo da natureza lhe proporcionou.

Assim, Schelling oferece uma nova abordagem em relação à imitação da natureza, paradigma dominante desde Giorgio Vasari, embora revisto por Winckelmann. Ao contrário de elogiar a imitação, ele sugere que na arte nem tudo é feito de maneira consciente, “uma

dada força inconsciente deve ligar-se à atividade consciente, sendo a perfeita união e a mútua interpenetração de ambas que engendra o que há de mais elevado na arte” (SCHELLING, 2011, p. 38). Aqueles que fogem dessa dimensão inconsciente jamais conseguiriam produzir algo que se assemelhe à obra da natureza, ficando reféns da imitação.

Logo no começo de sua obra, Schelling demonstra seu incomodo causado pela imitação vazia e alerta sobre a superficial conceituação de “natureza”, compartilhada pela maioria dos artistas de sua época: “ainda que todos eles devam imitar a natureza, raramente logram atingir um conceito de sua essência.” (SCHELLING, 2011, p. 28). Isso aconteceria principalmente por causa do discurso que há tempos estava sendo desenvolvido em torno da arte: de que o artista deveria ser o imitador servil da natureza.

Schelling enfatiza, por isso, que esse discurso não é a única causa. Há também doutrinas sobre o tema que dificultam a busca do artista pela essência, sendo que “por causa da maior inacessibilidade da natureza, os especialistas e pensadores julgam mais cômodo deduzir suas teorias a partir de considerações sobre a alma do que de uma essência da natureza.” (SCHELLING, 2011, p. 28). Tal afirmação questiona indiretamente os artistas que não conseguem ir além da imitação.

Embora fosse desde Vasari predominante a ideia da busca pela imitação fidedigna da natureza, por meio do estudo detalhado dela, Schelling reconhece que em vários casos artistas foram de fato além. Isto aconteceria sempre quando as artes plásticas se ligavam à natureza a partir de uma força produtora, na alma, sendo que o verdadeiro artista deveria se esforçar para transpor para o quadro o mesmo sentimento obtido pela experiência diante o poder criador da natureza. Ou seja, Schelling defende que a arte deve ir além da imitação da natureza.

Pelo fato de na pintura a essência da relação entre arte e natureza ser plenamente evocada, em comparação à escultura a pintura “não expõe seus objetos mediante coisas corpóreas, mas, mediante luz e cor, e, portanto, através de um meio incorpóreo e, em certa medida, espiritual” (SCHELLING, 2011, p. 62). Consequentemente seria a pintura a manifestação artística melhor preparada para elevar o “belo natural” à experiência transcendental que o espírito evoca. Schelling faz então uma crítica direta aos métodos adotados, sobretudo pelos artistas holandeses que em sua maioria disseminaram o gênero da natureza-morta.

De acordo com Ribon, ao contrário do idioma germânico que usava o termo *Stilleben* (“vida tranquila” ou “vida silenciosa”), o termo natureza-morta surgiu entre os acadêmicos franceses, justamente para designar com desprezo um tipo de representação artística que traz a tona “a pintura do imóvel e do inanimado” (RIBON, 1991, p. 116). Descartando a proposta

schellinguiana, os holandeses preferiam criar a partir do poder perecível da natureza, invés do poder criador. Ao menos é o que se percebe quando nos deparamos com pinturas de artistas como Jean-Baptiste Chardin, como podemos ver no quadro: *Coelho com saco de jogo e frasco de pó* (1728-1730, Fig. 17):

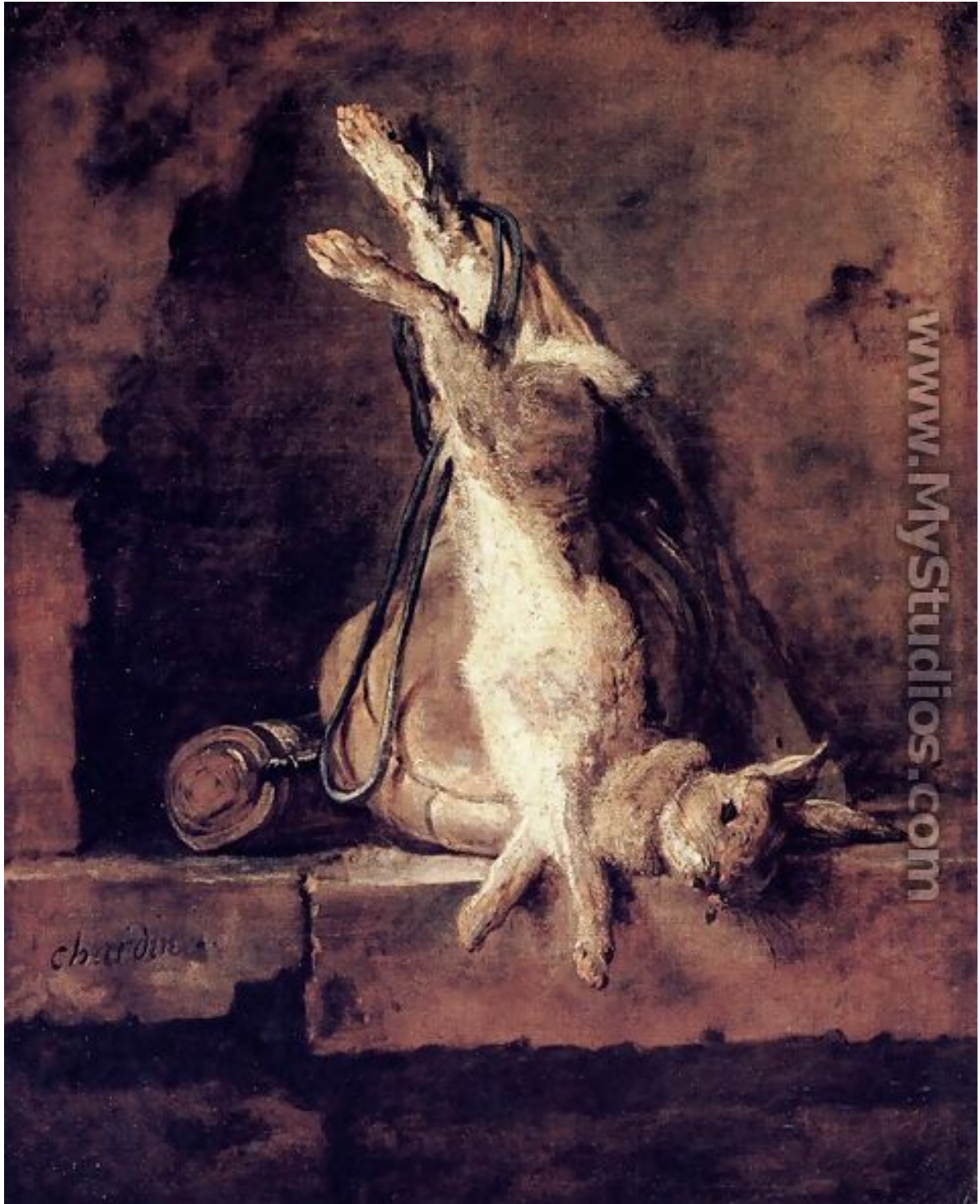


Figura 16: Jean-Baptiste Chardin. Coelho com saco de jogo e frasco de pó (1728-1730). Musée du Louvre, Paris, France. Fonte: My Studios

Aliás, Michel Ribon dedica uma boa parte de seu livro à discussão da natureza-morta. Segundo sua análise, antes de se emanciparem no século XVII, as naturezas-morta “desempenharam um papel de edificação moral e religiosa do crente” (RIBON, 1991, p. 116), as frutas, flores e legumes, peças de carne e caças tinham relação simbólica imanentes do Velho e Novo Testamento. A composição de imagens com esses objetos-signos tinha como propósito apresentar de forma alegórica a condição efêmera da humanidade.

Ribon ressalta que J.B Chardin, embora compartilhe das principais metodologias empregadas pelos grandes mestres da natureza-morta, desenvolveu uma linguagem pictórica centrada nas reflexos e sua circunferência, ou seja, “apesar de sua proximidade e de suas diferenças, as coisas nunca são rivais, mas interdependentes” (RIBON, 1991, p. 117), assim, o resultado final/imagem final é uma fonte de constantes irradiações, descartando a concepção de obra estática. O passo em direção à imanência da natureza só não aconteceu com Cardin, por que em sua essência ele recusava admitir a inteligibilidade do céu por exemplo. “A linguagem de Chardin parece dizer-nos que o não-ser não é, que ele não é concebível: existe apenas o ser” (RIBON, 1991, p. 120), enquanto o discurso schellinguiano diz respeito à algo que está para além do Ser.

Ao considerar a pintura em relação à natureza, o que se buscava no texto de Schelling era a compreensão de questões que na época as principais teorias sobre a arte ainda desconheciam. A missão de Schelling consistia em “trazer a tona o nexos de relações do inteiro edifício da arte à luz de uma necessidade mais elevada” (SCHELLING, 2011, p. 29). Refletindo sobre a serventia que a teoria da imitação da natureza estabeleceu diante da ambiguidade do conceito de natureza, Schelling questionou o fato de que para muitos a natureza não passa de uma coisa inanimada: um amontoado de objetos; o espaço onde outras coisas são colocadas, uma fonte de subsistência. A ideia de que a natureza fosse um modelo inanimado, completamente morto, “um esqueleto oco de formas a partir do qual uma imagem igualmente oca deveria ser transposta para a tela, ou, então, talhada na pedra” (SCHELLING, 2011, p. 30) era para ele uma doutrina das civilizações pré-modernas e, portanto, não deveria ser adotada pelos novos artistas.

Schelling dizia também que havia uma grave fragilidade em considerar as coisas apenas a partir de suas formas vazias e abstratas: elas nada dizem sobre nosso mundo interior. Sendo assim, para que consigamos delas extrair respostas conceituais é preciso aplicar nossa própria carga espiritual. Senão seria aplicado um processo totalmente ineficaz que não conseguiria substituir a vida criadora presente na natureza porque negligenciada pelos imitadores que a

veem apenas como algo morto. Seria necessário, portanto, introduzir uma carga espiritual na obra que, por sua vez, deveria ser sim incumbência do artista.

Para que tal processo aconteça, Schelling sugere a seguinte ação: “Temos que ultrapassar a forma, para, aí então, readquiri-la como algo inteligível, vívido e verdadeiramente sentido” (SCHELLING, 2011, p. 36). O artista seria somente capaz disso quando se afastaria das teorias predominantes acerca da imitação da natureza e elaboraria sua própria definição daquilo que vê, trazendo para a tela não a verdade, mas uma interpretação particular da realidade.

Desse modo, Schelling reconhece dois aspectos comuns entre as obras de arte e da natureza: ambas partilham de uma característica cognitiva, inteligível, ou seja, explicável a partir da Filosofia, mas ao mesmo tempo são carregadas de espontaneidade, figuram no mundo do sensível de forma intuitiva. Para ele, a arte verdadeira é o resultado da busca do artista de um conceito para sua relação com a natureza que, por si, não é explicável, e, depois de formulado tal conceito, esse deve ser exposto de forma sensível ao observador. Esse caráter inexplicável da imanência da natureza é o que Schelling chama de espírito da natureza. É esse o espírito que precisa ser representado na obra de arte.

Apoiando-se nas contribuições desenvolvidas por Winckelmann, Schelling observa que os artistas helênicos já haviam alcançado o espírito da natureza e o reproduziram em suas obras. Com o tempo, porém, seus discípulos, na tentativa de se igualarem aos seus mestres, desconsideraram tal processo, tendo como único propósito produzir “imitações da natureza”.

O desconforto teórico de Schelling é, assim, causado por conta da imitação da natureza esvaziada de sentido. A citação a seguir, nos ajuda a demonstrar que mesmo depois dos estudos de Winckelmann, Schelling acreditava que tal problema ainda permanecia:

O objeto da imitação foi modificado, mas a imitação permaneceu. No lugar da natureza, entraram em cena as elevadas obras da antiguidade, cuja forma exterior os discípulos dedicavam-se a imitar, mas sem o espírito que as preenchia. Tais obras, porém, igualmente inacessíveis; são, aliás, ainda mais inacessíveis do que as obras da natureza... (SCHELLING, 2011, p. 33).

Embora não esteja explícito neste trecho, mas no decorrer do seu trabalho, sabe-se que os “discípulos” ao qual ele se refere são os pintores holandeses dos séculos XVII e XVIII, que contribuíram para a emancipação da natureza-morta como gênero da pintura acadêmica, mas que se esqueceram, na opinião do filósofo, do espírito da natureza.

2.2.2. Manifestação pictórica da proposta schellinguiana

Gostaria de abordar agora alguns pintores contemporâneos de Schelling para desenvolver um olhar que confronta a prática artística às reflexões filosóficas. Antes é preciso salientar a premissa de que nenhuma obra de arte pretende ou pode “representar” uma teoria filosófica. O que visamos aqui é compreender alguns paralelos e eventuais influências conceituais que motivaram os pintores a escolherem um tipo de narrativa em vez da outra.

No discurso de Schelling encontramos algumas citações diretas aos nomes de alguns pintores: Michelangelo Buonarroti, Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio, Correggio, Guido Reni e de Albert Dürer. Todos estes, com exceção dos dois últimos, são artistas consagrados da Renascença Italiana, atuando todos de maneira mais próxima da proposta de Winckelmann de uma imitação da natureza na qual é perceptível um ideal de beleza.

Entretanto Arne Zerbst (2011) em *Identitätphilosophie und Philosophie der Kunst* sugere que os artistas contemporâneos a sua época, que melhor conseguiram incorporar as preocupações de Schelling foram Phillip Otto Runge e Caspar David Friedrich, embora ambos não sejam sequer citados por Schelling no seu discurso. Porém, seria possível afirmar que muito do que o filósofo propôs encontra-se manifesto na arte destes dois pintores. Isto porque Otto Runge e Caspar Friedrich, ao contrário dos pintores holandeses, não imitavam os grandes mestres, mas criavam suas próprias obras de arte carregadas de “valores espirituais”.

Ambos os pintores tiveram uma carreira parecida: estudaram em Dresden e utilizavam constantemente como artifício de composição a *veduta*²⁸ em suas obras. Com o tempo Otto Runge foi direcionando suas obras mais para as figuras humanas, enquanto Friedrich permaneceu explorando a natureza, fazendo uso da figura humana somente de forma simbólica.

Podemos dizer que Friedrich usou cores suaves em seus quadros para pintar a natureza, construindo de forma esmaecida e minuciosa a relação entre particular e universal, conforme proposto por Schelling. Por meio dessa técnica que podemos observar no quadro *O monge à beira-mar* (Fig. 19), a natureza não é imitada, senão parece como simbiose entre o ideal (a atmosfera encontrada à beira-mar) e elementos reais (a praia, o céu, o monge, o mar).

²⁸*Veduta* é o nome dado à composição em grande escala de detalhes em quadros e desenhos da representação de perspectivas urbanas ou panoramas paisagísticos.



Figura 17: Caspar D. Friedrich. *O monge à beira-mar* (1808-10). Óleo sobre tela, 98,4 x 74, 8 cm. Schloss Charlottenburg. Fonte: My Studios.

Segundo Michel Ribon (1991), provavelmente Caspar D. Friedrich foi o principal representante da pintura a perceber a dimensão inconsciente na natureza. Ao descrever *O monge à beira-mar*, Ribon constata a necessidade indispensável da figura humana para a composição da narrativa espiritual por Friedrich. Geralmente o homem ou a mulher presente nas suas obras possuem várias funções que surgem do uso de sua silhueta. Essa consiste na ambivalência entre contemplar a natureza e a possibilidade de pensar que a natureza também possui um espírito ao contemplar a figura:

Que em pé, sentadas ou voltando-nos as costas, só se ocupam com olhar a natureza, a qual perece, ela mesma, pensar e sonhar diante deles; esperam imóveis, como se, deixando de repente de ser puros espectadores, fossem por sua vez contemplados pela natureza que enfim lhes apresenta seu verdadeiro rosto; como interpelado por um Tu cada um for fim se torna-se um Eu. (RIBON, 1991, p. 42)

De certo modo, usar a figura humana é a estratégia adotada por Friedrich para incluir o particular dentro do universal. Percebemos assim que alguns elementos da tese de Schelling sobre a relação entre arte e natureza são manifestos na obra de Caspar Friedrich. Por exemplo, quando Schelling fala da necessidade de representar o particular no universal, e vice versa, Friedrich o faz pintando a figura humana diante à força incontrolável da natureza. Como

consta nas obras de Friedrich (Fig. 19 e Fig. 20), a representação é composta não “apenas do que se vê fora, mas o que vê em si mesmo” traz à tona a ideia de unicidade/absoluto defendida por Schelling.

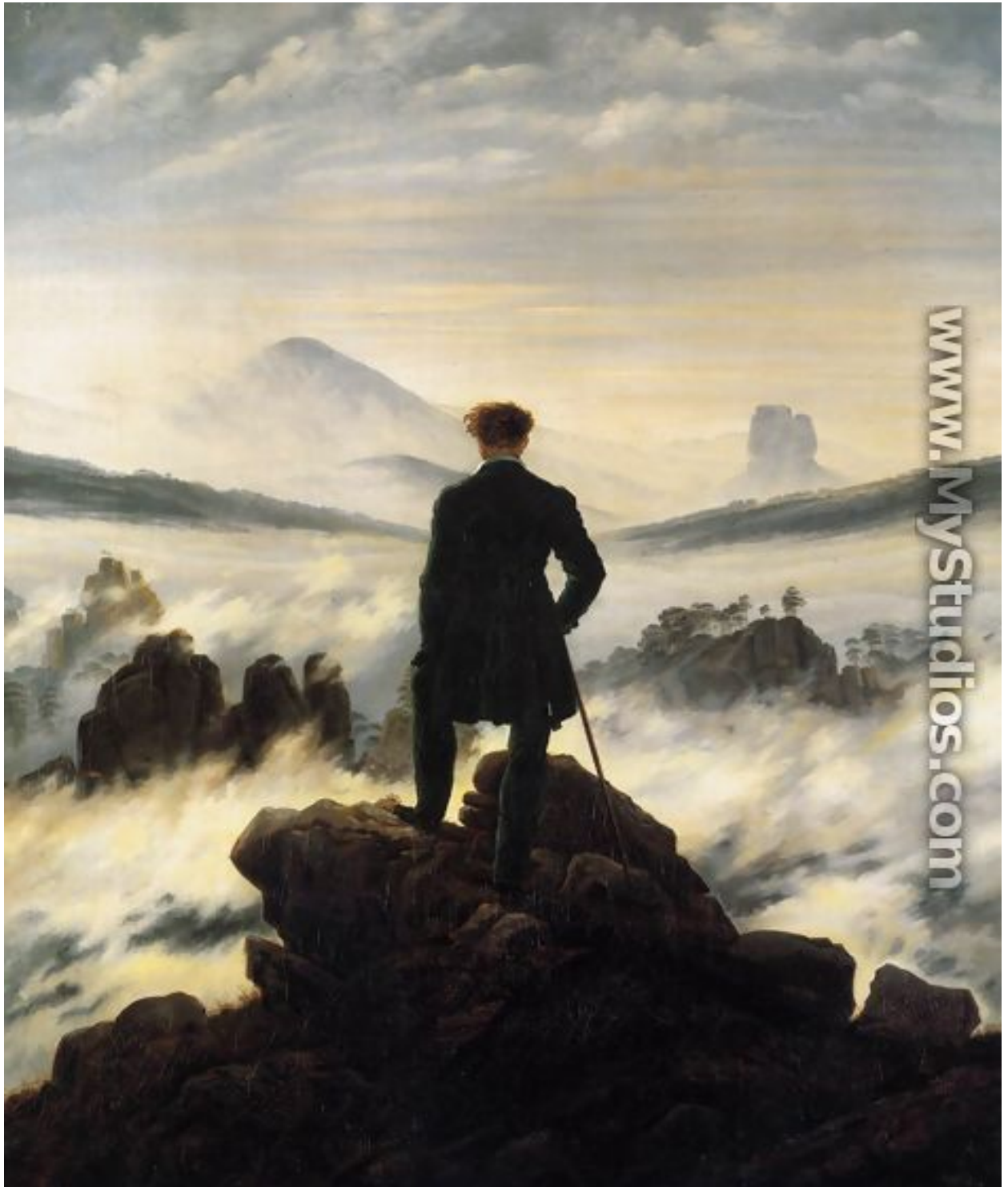


Figura 18: Caspar D. Friedrich. *O viajante sobre o mar de névoa* (1818). Óleo sobre tela, 98,4 x 74, 8 cm.

Kunsthalle de Hamburgo. Fonte: My Studios.

Existe aí uma unicidade na natureza correspondente à união entre *Geist* e *Materie*, ou entre consciência e natureza. Vimos que Schelling defende a existência de uma consciência na natureza, ao ponto de ser declarada como “*matéria auto-organizante*”. Esta consciência da natureza se manifestaria na arte apenas como uma potência superior. Devemos considerar a consciência da natureza, segundo a descrição de Ribon, como este caráter de se projetar para o observador nos quadros de Friedrich como percepção de se sentir observado por ela, fazendo parte dela. Além, do fato de que a “base filosófica dos quadros de Friedrich parece a princípio ser uma temática muito abstrata e distante da arte” (SEEBERG, 2005, s/p) de sua época, podendo ser considerada como filosofia modera.

Ao descrever a obra *O viajante sobre o mar de névoa* (Fig. 20), Norbert Wolf explica que a estrutura usada por Caspar David Friedrich é a *veduta*: “aqui, já estava em evidência o primeiro plano como ponto de vista do observador, situado diante de uma interessante paisagem no plano de fundo” (WOLF, 2008, p. 50). Nesse caso as composições refletem uma tendência no trabalho do artista após os anos 1818²⁹, onde o mesmo tentava não representar narrar à vida dos viajantes, mas “criar transições entre espaços próximos e distantes, entre o finito e o infinito” (WOLF, 2008, p. 50). Ou seja, a manifestação do particular no universal pode ser percebida na obra final. A própria adoção da *veduta* é uma evidência da influência schellinguiana.

No livro de Ribon há um capítulo sobre o Belo Natural e o Belo Artístico (RIBON, 1991, p. 21-54) e alguns subcapítulos estão destinados a discutir a proposta de Schelling. Ribon usa depoimentos de Caspar David Friedrich para reforçar a posição do filósofo, como, por exemplo, quando ele cita a intenção de Friedrich de “fazer vir à luz do dia o que vistes na tua noite!” (RIBON, 1991, p. 41), significando, em outras palavras, que o artista deveria trazer para a pintura aquilo que está no espiritual, ou que no consciente deve-se manifestar aquilo que foi vivenciado no subconsciente.

Schelling sugere que tal processo deve ser desenvolvido na pintura a partir do uso adequado da técnica do *sfumato*³⁰. Para ele, embora Leonardo Da Vinci tenha recebido os méritos para essa técnica, foi Antônio Allegri “Correggio” quem melhor a utilizou. O argumento elaborado por Schelling em defesa do *sfumato* é o seguinte:

²⁹ Período em que supostamente as filosofias de Schelling já estariam bem difundidas no meio artístico-cultural de Dresden.

³⁰ *Sfumato*: Técnica artística usada para gerar suaves gradientes entre as tonalidades é comumente aplicado em desenhos ou pinturas. Embora Schelling não cite o termo é bom salientar que se refere a tal técnica, pois pode ser facilmente confundido com *chiaroscuro* – claro-escuro como consta no texto – que em suma é o resultado final da aplicação da técnica do *sfumato*.

Aquilo que o pintor põe no lugar da matéria é o escuro; sendo esse o estofo no qual ele deve afixar a fugidia aparência da luz e da alma. Assim, quanto mais o escuro fundir-se ao claro, resultando, de ambos, apenas um único ser, e, digamos, um único corpo e uma única alma, tanto mais o elemento espiritual aparece sob uma forma corpórea e o elemento corporal, por sua vez, como que elevado ao nível do espírito. (SCHELLING, 2011, p. 65)

Sabendo que para Schelling o *sfumato* era a técnica que permite às artes plásticas alcançar a representação do transcendental, optamos por considerar que Caspar David Friedrich foi o pintor que melhor incorporou as propostas schellinguianas. Afinal, além de criar imagens mitológicas também explorou ao máximo a técnica ao produzir cenários nebulosos referidos acima.

Em *Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich* (2005) Ulrich Seeberg realça que essa busca do espiritual na natureza não foi compreendida inicialmente, pois “durante muito tempo a obra de Friedrich foi incompreendida, e somente no início do século XX, na Alemanha, e no final do século XX, internacionalmente, foi redescoberta.” (SEEBERG, 2005, s/p). Segundo o autor, foi por conta de Friedrich ter sido situado na tradição da pintura paisagística que sua recepção foi tardia e a pintura de paisagens era até então considerada inferior aos demais gêneros pictóricos.

De fato, a obra de Friedrich ajudou a ressignificar a pintura de paisagens, impulsionando diversos seguidores. Seeberg cita os nomes de alguns pintores associados a pintura moderna e contemporânea: Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Paul Klee, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Joseph Beuys e Gerhard Richter e Anselm Kiefer. Isto porque a pintura de Friedrich tendia a ser abstrata e distante dos padrões da sua época.

Seeberg acaba por indagar “por que Friedrich faz exatamente da natureza o tema de sua arte? Pode-se dizer que a relação de unidade, despertada na experiência da natureza, evidencia, por contraste, a carência desta relação no mundo dos homens, ou seja, na sociedade.” (SEEBERG, 2005, s/p). A final, o autor responde a pergunta ao sugerir que há uma distancia entre homem e natureza, distancia essa que o artista procura abordar ao se distanciar dela também:

Diferentemente do mundo meramente objetivo, que não se coloca em relação alguma para ser vivenciado ou sentido pelo sujeito, a natureza parece querer dizer algo ao homem na experiência estética, que seria o seguinte: que ele, como homem, se relaciona intimamente com ela, sem que nesta relação, entretanto, em seu questionamento, possa reencontrar aquilo que tem a ver com ele mesmo no todo da realidade, na própria natureza. O homem, mesmo na experiência estética, ainda está

a uma certa distância da natureza que, como aquele anseio interior característico do homem, perfaz pura e simplesmente o tema determinante do romantismo. SEEBERG, 2005, s/d)

Como mostramos, Schelling considerava a pintura como sendo a manifestação artística que tinha as melhores condições para invocar o poder criador da natureza. Caspar David Friedrich seria um expoente desse poder, pois podemos perceber uma ideia parecida acerca da natureza, embora não a expresse em termos filosóficos senão através da pintura, de maneira sensível.

Na introdução da versão brasileira do diálogo inacabado por Schelling (2012), *Clara*, a tradutora Maria Maia-Flickinger, traz dois dados importantes sobre Schelling. Primeiro ela menciona que se trata do filósofo alemão menos lido no Brasil, embora outros nomes como Hegel, Nietzsche e Schopenhauer tenham sido influenciados por ele (MAIA-FLICKINGER, 2012, p. 11). A segunda questão diz respeito justamente à relação deste com Caspar D. Friedrich:

No que diz respeito à Caspar David Friedrich, sua proximidade à filosofia de Schelling é acima de tudo notável na abordagem complexa e refletiva da natureza em seus quadros, nos quais se encena permanentemente a tensão e a luta entre forças cósmicas contrárias, num embate que se desdobra quase sempre em relação à figura do homem- ora voltado enquanto puro olhar a esse outro natural, ora a ele submetido de modo agourento. Não se tem notícias de contato algum entre o pintor e o grupo dos Românticos de Dresden ou Jena. (MAIA-FLICKINGER, 2012, p. 17)

Particularmente sobre a relação deste trabalho de Schelling com as pinturas de Friedrich ela ainda diz que: “um dos temas que se repetem em seu trabalho é, ademais, aquele por excelência romântica da morte, central também aqui no diálogo Clara” (MAIA-FLICKINGER, 2012, p. 11). A proximidade é tanta que a própria escolha para ilustração da capa foi também uma obra inacabada, no caso, a pintura de Friedrich intitulada “Portão de entrada ao cemitério” (1825).

Assim, a influência de Schelling sob Friedrich teria se dado de forma indireta. Os médicos e amigos particulares G.H Schubert e C. G Carus sofreram grande influência de Schelling, consequentemente compartilhavam os conceitos da Filosofia da Natureza e do Idealismo romântico com o pintor. Além disso, a cidade de Dresden, onde Friedrich viveu de 1798 até sua morte em 1840 ficava próxima a Jena onde o filósofo lecionou entre os anos de 1789 a 1803.

No entanto, em seu tempo Caspar David Friedrich não foi reconhecido por sua interpretação da natureza, mas, foi sendo aceito, chegando a influenciar a arte contemporânea, como sugere Seeberg (2005) até mesmo na arte de outro artista alemão, mas do século XX, Anselm Kiefer. Desse modo, e é muito importante sublinhar, a busca pelo espírito da

natureza, não é uma ação exclusiva dos pintores românticos, mas de todo artista. Não se trata de uma característica de uma época ou de um estilo, senão de uma busca artística transhistórica.

2.2.3. Leitura contemporânea da proposta schellinguiana por Anselm Kiefer³¹

Schelling já dizia isso, mas com a emancipação das diferentes linguagens das artes moderna e contemporânea este processo fica mais difícil de ser identificado. Anselm Kiefer, por exemplo, é uma artista que não se prende a criar a partir de uma linguagem única. Vemos dele o quadro *Morgenthau - Plan: Saculum Aureum* (Fig. 21), de 2014, na imagem abaixo.



Figura 19: Anselm Kiefer. *Morgenthau - Plan: Saculum Aureum*, 2014. Pintura híbrida 330 x 570 cm. Coleção particular. Fonte: Galeria White Cube.

Na descrição original da técnica do quadro é explicado que foi usado “emulsão acrílica, e, óleo, goma-laca, folha de ouro, e sedimentos de electrólise na fotografia montado sobre tela” (WHITE CUBE, 2015, s/d). Não se trata, portanto, de pintura apenas, senão de inclusão de materiais. O próprio tema da obra “Plano Morgenthau” aborda “uma visão cíclica do passado e do futuro, parte de um processo reflexivo que aborda o absurdo característico da política e o

³¹ Optamos em dedicar um subitem à Anselm Kiefer e apresentar apenas uma obra, pois foi uma obra que pudemos estudar pessoalmente durante aula expositiva em visita guiada ao Museu White Cube em São Paulo/SP na Disciplina Arte, Filosofia e História do Programa de Pós-Graduação em História da Arte.

poder inerente da paisagem, explorando a aguda contradição entre a beleza de uma paisagem pré-industrial e rural e a destruição de um futuro econômico por ela representado” (WHITE CUBE, 2015, s/p), ou seja, expõe um aspecto particular do universal, que Schelling tanto defendeu.

Arne Zerbst (2011, p. 46) sugere em seu texto sobre o quadro que o sistema filosófico desenvolvido por Schelling estaria apto não só para a pintura, mas também a ser aplicado na música, arquitetura, esculturas e baixo-relevo. Talvez seja por conta disto que o título da palestra schellinguiana sobre a relação ente arte e natureza faz menção às artes plásticas em geral e não unicamente à pintura.

Por conta de suas obras e a relação entre arte e natureza nela, Casper David Friedrich influenciou tantos outros, transmitindo os ideais românticos a partir de um dispositivo visual. Este dispositivo visual é capaz de constituir a narrativa imagética/imaginária do que seria a natureza. Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem* (2007), começa por descrever o que seria uma pintura de paisagem, mesmo que agora para o contexto das artes moderna e contemporânea.

E, mesmo que eu esteja usurpando esta visão de uma outra pessoa, respiro o perfume suave do alfeneiro, ou quando é tempo (fim de maio), o olor dos cravos-do-poeta à beira dos canteiros, olor que pertence a meu pai. Esses perfumes destinavam-se a ele, e o sentido da beleza irremediável das coisas é dele. (CAUQUELIN, 2007, p. 20)

A autora faz menção ao fato de que nas noites sua mãe vinha-lhe contar histórias e sua mente [Gemüt] construía imagens que se assemelhavam em tudo aos quadros românticos. Cauquelin reconhece, de fato, que a visão romântica da natureza sugerida por Schelling e evidenciada nas obras de Caspar D. Friedrich, surgia em sua mente como uma projeção. Para ela nossa apreensão contemporânea do que é a natureza é assim fortemente influenciada pela idealização romântica.

2.3. Invenções da paisagem na arte contemporânea

A autora levanta algumas reflexões importantes sobre algumas tentativas de rompimento à tradição vasariana. Anne Cauquelin (2009) desenvolveu no livro mecanismos para compreender não só as artes contemporâneas, mas boa parte das ditas artes clássicas.

Após discutir como os antigos gregos desenvolveram mecanismos semânticos para não fragmentar a totalidade do mundo natural em unidades paisagísticas particulares, Cauquelin aborda ainda as invenções da paisagem na arte contemporânea. Nesse processo, acaba por

discorrer sobre outras características além da perspectiva e o *chiaroscuro*. A principal dessas características é a retórica.

Para discorrer sobre como a retórica deve ser compreendida como elemento importante para a concepção de paisagem-natureza³², Cauquelin usa como exemplo a pintura *Tempestade* (Fig. 22) de Giorgione Castelfranco (1478-1510).



Figura 20: Giorgione. *Tempestade* (c.1509—1510). 73 × 82 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza. Fonte: My Studios.

³² A grafia paisagem-natureza é usada constantemente pela autora para evidenciar sua tese de não haver diferença simbólica entre ambas as palavras.

Segundo ela, não existem referências cruzadas que nos possam levar à compreensão do que realmente o artista nos mostra, pois trata-se apenas de uma pintura. Isto quer dizer que a construção da imagem revela certa autonomia que dispensa uma história. Ou seja, a pintura funciona como um dispositivo doador de sentido, sendo que o observador é envolvido pelo todo imediato sem que saiba de que a imagem trata. A importância da paisagem é nova, porque até então se esperava que toda pintura fosse igual, em seus aspectos constituintes e que sua temática fosse reconhecível. Na *Tempestade* se revelaria, por isso, um artifício invisível: a retórica. A definição de retórica é alargada por Cauquelin para preparar a sua análise do quadro:

Tendemos a opor a retórica, obra um pouco demoníaca, que cobre o campo da persuasão, do falso-aparente e das argumentações viciosas, ao justo sentimento do verdadeiro, à razão, à “verdadeira” filosofia. Desse modo, geralmente limitamos nossos direitos às operações pontuais indispensáveis à condução de um discurso convincente, em outras palavras, às “figuras de discurso”. (CAUQUELIN, 2007, p. 108)

A *Tempestade*, embora carregada de “figuras de discurso” foi envolvida em muitas controversas, mas a principal discussão ainda gira em torno do seu tema. Não há evidências concisas sobre nenhuma história oficial, mitológica ou bíblica que explique os personagens presentes na composição, muito menos a localidade onde estão retratados. A dedução de Cauquelin consiste em afirmar que o pintor quis simplesmente pintar e, com isso, elaborou sua própria versão da natureza envolvente, criando uma invenção de paisagem.

A partir dessa interpretação a autora discute como as paisagens foram inventadas na pintura e, conseqüentemente, como também podem ser inventadas em outras linguagens artísticas, sobretudo, na Arte Conceitual e na *Land Art*³³. Em todos estes casos, a retórica, é a condutora do sentido dado pelo artista: “A dupla passagem pelo ícone e pelo texto parece necessária para que a presença efetiva das xênias seja restituído”³⁴ (CAUQUELIN, 2007, p. 111). Em outras palavras, a coerência surge a partir do discurso, geralmente a partir do registro de um discurso textual. É estabelecido um jogo de linguagem onde se tenta racionalizar o sensível.

³³ *Land Art* é uma vertente artística que explora o potencial da paisagem e do meio ambiente tanto por seus materiais quanto pela localização. Em vez de representar a natureza, seus adeptos a utilizam diretamente em suas obras. Foi amplamente difundida após os anos 1960 e também pode ser chamada de Earth Art.

³⁴ Xênias: Presentes oferecidos pelos gregos aos convidados em um jantar. A autora usa da metáfora das xênias para explicar a fragmentação do objeto artístico em reflexos da realidade como em espelhos, duplicidade.

Fica evidente que Cauquelin, ao defender o discurso sobre a arte, defende também a atuação do crítico de arte e a abertura para o texto como referencial para a realidade da imagem. Porém, ela salienta que o discurso não apresenta “um objeto do mundo natural, mas com o ‘dito’ que o antecede. Seu valor de verdade se instala no tecido das citações invocadas como auxílio, e sua relação com os outros textos que o uso comum dá como referências” (CAUQUELIN, 2007, p. 112) para transformarem o ícone.

O caráter discursivo da arte é o que permite, assim como em a *Tempestade* a ressignificação da imagem. Na paisagem a retórica oferecerá uma articulação entre imagem e realidade, entre a arte e o espírito da natureza que, segundo Cauquelin é manifesta na legítima perspectiva. A perspectiva, de modo geral é a mais importante dentre tantas figuras de discurso que, unidas, sancionam e qualificam as retóricas. Compreender as estruturas da retórica sobre a paisagem é o primeiro passo para que se os artistas possam inventar paisagens.

De certo modo, um conjunto de esquemas retóricos seria capaz de definir uma prosa ordinária, que em si se manifesta como um estilo. Não precisaríamos de muito para nos convencer disso. Cauquelin cita o exemplo de Luís XIV e do labirinto de Versalhes (Fig. 23) como um exemplo que demonstra que a participação da paisagem pode se elevar à edificação moral do visitante. Ou seja, o percurso decorrido por Luís XIV e os visitantes está entregue às metonímias visuais³⁵ que indicam a verdade e o erro do caminho terrestre. Os lugares onde ficaram as fontes tecem comentários a si mesmo, refletindo e indicando a si mesmos. Nesse percurso são manifestadas duas práticas, a do jardineiro-amador e a do paisagista. As referências artísticas são exibidas no caso de um “estilo” explícito para o artista/paisagista e implícito ao habitante/visitante do jardim.

³⁵ As fontes do interior do labirinto são ornadas com figurações plásticas referentes à Fábula de Esopo.

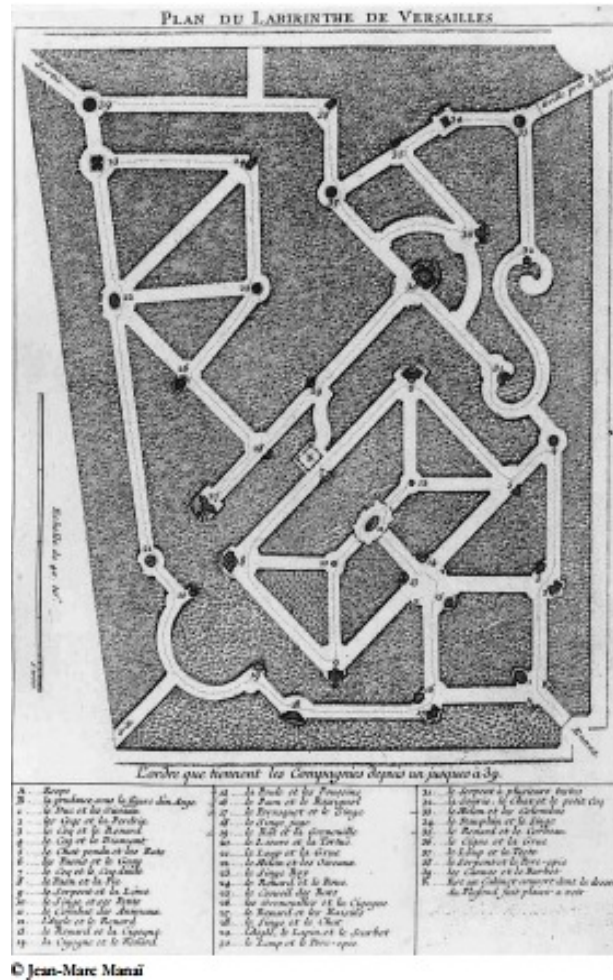


Figura 21: Gilles Demortain, Plano do Labirinto de Versailles, impressão: 41 × 27,5 cm em Planos, perfis e elevações, 1714. Fonte: HEITZMANN; BATS, s/d.

Na arte contemporânea, portanto, graças à característica conceitual e às novas tecnologias digitais, algumas figuras de discurso foram substituídas por outras, inclusive em alguns casos a própria ilusão da perspectiva. No atual contexto, as invenções da paisagem, podem acontecer simplesmente por conta dos “jogos de estilos”.

Acerca da questão dos estilos na arte contemporânea, Cauquelin considera a existência de vertentes discursivas que dão acesso aos paisagistas e ao objeto da arte. Uma vertente seria a “natureza-natureza” onde os artistas se apropriam ao máximo da natureza intocável enquanto a outra, ao contrário, permanece a certa distância dessa natureza “atribuindo à paisagem a função de velá-la, de tornar seu conceito ambíguo, de mostrar a que construção mental sua percepção corresponde” (CAUQUELIN, 2007, p. 166). Essas vertentes não são exclusivas, ambas atuam em um entremeio equilibrado, onde uma confere acesso à outra.

A segunda vertente, no entanto, está mais próxima da proposta de Schelling, pois exige uma desconstrução erudita, ou construtivista, por assim dizer. É preciso que o artista demarque a distância entre a natureza e o discurso sobre a paisagem. Trata-se de um retorno

ao natural, marcado pela crítica irônica ou espetacular manifesta nas grandiosas obras da *Land Art* ou das singelas esculturas minimalistas. Tais obras são responsáveis por nos impor a linguagem que as descrevem.

Em *The Ethics of Earth Art* Amanda Boetzkes (2010) também aborda a importância do discurso formal para a *Earth Art*³⁶, sobretudo no que diz respeito à relação entre arte e natureza no geral. Para isso, Amanda usa o exemplo de algumas obras de Hamish Fulton, entre eles *The Crow Speaks* (Fig. 24), que assim como outros artistas contemporâneos concretizam suas obras a partir de uma relação performativa com a natureza. A diferença é que Fulton às vezes não entende a performance como parte essencial da relação com a natureza, sendo que o registro textual da experiência para ele é a obra de arte.



Figura 22: Hamish Fulton. *The Crow Speaks From Ten Toes towards the Rainbow*. Serigrafia em papel, 63, 1 x 93, 1 cm. Tate Gallery, 1986–1991. Fonte: Tate Modern Gallery

Este importante texto de Amanda Boetzkes faz menção a algumas das principais “figuras de discurso” adotadas pelos artistas contemporâneos. Como mencionado, a performance e/ou

³⁶ *Earth Art* é o nome dado à uma vertente artística contemporânea similar à Land Art. Maria Celeste Wanner (2010, p. 204) descreve *Earth Art* como sendo composta por obras que necessitam de um enunciação para que sejam vistas como tal, caso contrário, passariam despercebidas.

a *Body Art* são estas figuras de discurso, juntamente com a escultura social e o ativismo ecológico, a arte construtora [site restoration] e a recorrência da coleta e agrupamentos dos elementos para a construção das novas paisagens³⁷.

Na obra *Spiral Jetty* (Fig. 25) de Richard Smithson, por exemplo, percebemos como a arte contemporânea, nomeadamente a *Land Art*, pode se apropriar do espaço e de seus elementos disjuntivos para “inventar paisagens”. Boetzkes possui um capítulo de seu livro dedicado unicamente a analisar esta obra, no qual ela fala sobre como tal obra foi essencial para a compreensão “da fragmentação da obra de arte em vários discursos” (BROETZKES, 2010, p. 65), e de como a partir dos ensaios de Craig Owens sobre a mesma foi possível pensar como a fragmentação discursiva e os laços dialéticos entre os trabalhos de *Land Art* podem ser afetados pela percepção elementar. No sentido metafórico, a “terra” é a condutora da adaptação discursiva da obra de arte e a “água” o próprio discurso, sendo que a obra desaparece com a maré.

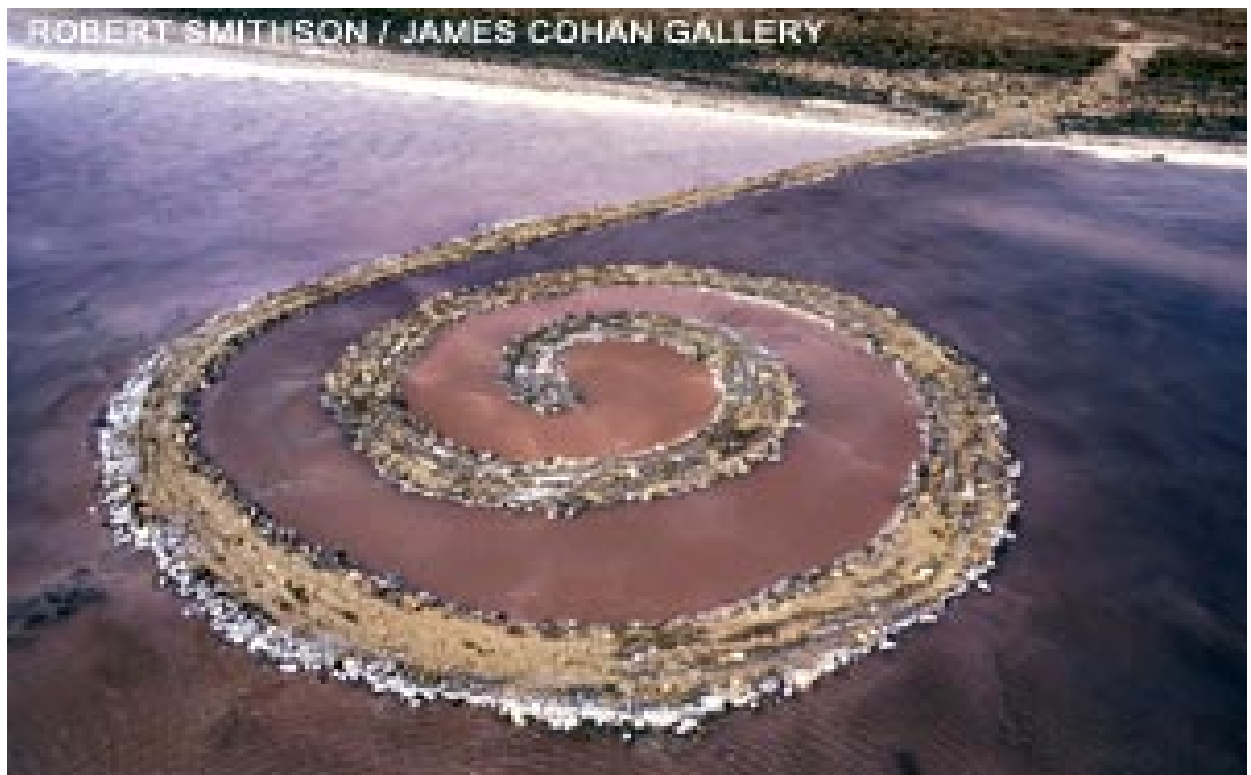


Figura 23: Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970. Fonte: Robert Smithson Digital Catalogue.

³⁷ Discutiremos melhor sobre cada uma dessas estratégias no próximo capítulo, pois suspeitamos que a artista Brígida Baltar desenvolve o Projeto Umidades em mais de uma dessas linguagens.

A questão elementar da natureza também é citada por Anne Cauquelin, que assegura ser a paisagem uma apresentação cultural da natureza que nos envolve. O certificado de paisagem é dado implicitamente a partir da composição, sendo que desde os antigos gregos o aspecto físico natural foi instituído por meio de quatro elementos, nomeadamente a água, o fogo, o ar e a terra. Assim, “qualquer apresentação que a paisagem me der, será preciso, para que eu creia nela, que esses elementos de referência apareçam” (CAUQUELIN, 2007, p. 143). E junto com eles uma gama de considerações simbólicas: “o fogo é puro [...] e, ao mesmo tempo, destruidor, guerreiro. A água é ao mesmo tempo salvadora e imunda, a terra é germe e túmulo, o céu é portador de tempestades e luminoso, numa hora noite, noutra dia” (CAUQUELIN, 2007, p. 144), pelo fato dos quatro elementos atribuírem valor e elevem a apreciação da natureza.

Sendo assim, percebe-se que para a constituição de *Spiral Jetty* (Fig. 25) foi preciso ao artista adotar um procedimento *a priori* banal, mas que veio a se tornar imprescindível para os paisagistas contemporâneos: a coleta de elementos da natureza. A efetiva ação de coleta na natureza exige prioritariamente a sondagem do ambiente, uma iniciativa de encontro com o espírito e depois um afastamento para que possa ser formulada uma nova conceituação individual de natureza, dando um novo uso ao material coletado do qual se faz arte com e na natureza.

As obras de Richard Long, Herman de Vries, Andy Goldworthy e Thomas Joshua Cooper são citadas por Cauquelin a fim de ilustrar como tais processos retóricos e elementares ocorrem na arte contemporânea. No caso destes artistas, ela sugere que o instrumento para a invenção da paisagem é a fotografia e/ou o vídeo, sendo a “designação e a conjugação da ordem” (CAUQUELIN, 2007, p. 170), o que faz surgir à diversidade daquilo que conceituamos como elementar na natureza. Ou seja, além da escolha dos elementos compositivos da imagem é preciso que o artista atribua uma dimensão cultural para que aquilo que seria apenas um dado natural seja um dado artístico.

As obras citadas são envolvidas por comentários. Em *Grass stalks* (Fig. 26), por exemplo, as imagens fazem parte de uma sequência de fotografias (de um total de 56), onde o artista Andy Goldsworthy espalha de maneira proposital restos de palhas vegetais, provavelmente grama – com o título sugere – em um terreno pantanoso. Esta é a leitura que temos de imediato ao entrar em contato com as imagens. Mas a data no final da legenda indica certa continuidade e realmente há uma sequência de fatos que o artista descreve em um tipo de diário que compõe a obra.



Figura 24: Andy Goldsworthy. *Grass stalks [details 1, 2 e 3]*. Swindale Beck Wood, Cumbria, 26 nov. de 1981. Fonte: Andy Goldsworthy Digital Catalogue

Algumas características dessa obra, assim como a dos artistas citados por Cauquelin, se assemelham com algumas escolhas feitas por Brígida Baltar, como analisaremos mais tarde. Assim como Andy Goldsworthy em *Grass stalks* a artista carioca também se relaciona com a natureza a partir de uma ação performática, registrando por meio da fotografia e vídeo sua ação. Há igualmente a coleta elementar da natureza a partir dos vapores e um constante esforço discursivo por parte da artista, que dá entrevistas ou escreve sobre si.

2.4. Considerações sobre a relação arte e natureza

Após termos estudado neste capítulo as contribuições de Schelling e Cauquelin acerca da relação entre natureza e arte, e abordado algumas obras românticas e contemporâneas, podemos observar que a princípio a discussão sobre esta relação partiu do problema da imitação da natureza. O filósofo alemão oitocentista Schelling desenvolveu uma proposta teórica para que os artistas de sua época pudessem ir além da imitação. Sugerindo que eles deveriam representar de maneira artística a inteligência presente na natureza, sem que a imitação fosse o objetivo único. Em Cauquelin, por sua vez, percebemos a maturação da proposta schellinguiana. A autora francesa contemporânea encontra-se inserida em um contexto histórico onde os artistas não só já conhecem a proposta de Schelling, mas estão

mais familiarizados com o conceito de inventar paisagens, sendo que a noção de paisagem se equipara à própria natureza. A discussão desenvolvida pela autora a partir do conceito da retórica se dá em torno da invenção da paisagem na arte contemporânea – como *Land Art* ou *Earth Art* – e culmina na análise dos aspectos discursivos das obras da natureza manifestadas principalmente por meio da construção de novas paisagens (Paisagismos) e da reconsideração de que ambas as categorias, paisagem e natureza, são sinônimos.

CAPÍTULO 3 - PROJETO UMIDADES: SER HUMANO, ARTE CONTEMPORÂNEA E NATUREZA

3. Projeto Umidades (1994-2001)

A partir daqui focaremos na obra mais comentada da artista Brígida Baltar: “Projeto Umidades”. Ela coletou na Serra das Araras e na Serra dos Órgãos os vapores intangíveis e efêmeros da natureza: orvalho, maresia e neblina. As ações de coleta foram registradas nos formatos de vídeos curtos e ensaios fotográficos (Fig. 25, Fig. 26 e 27) publicados em 2002.

A principal obra do Projeto Umidades é a Coleta da neblina (2002, fig. 25). A artista se veste com uma roupa clara com encaixes para carregar os frascos, que ao contrário das outras coletas são usados recipientes aparentemente comuns. Este conjunto de fatores possibilita que às vezes ela seja confundida com a paisagem. O humano e o não-humano se fundem, desaparece, reaparece em uma concepção de paisagem onírica.

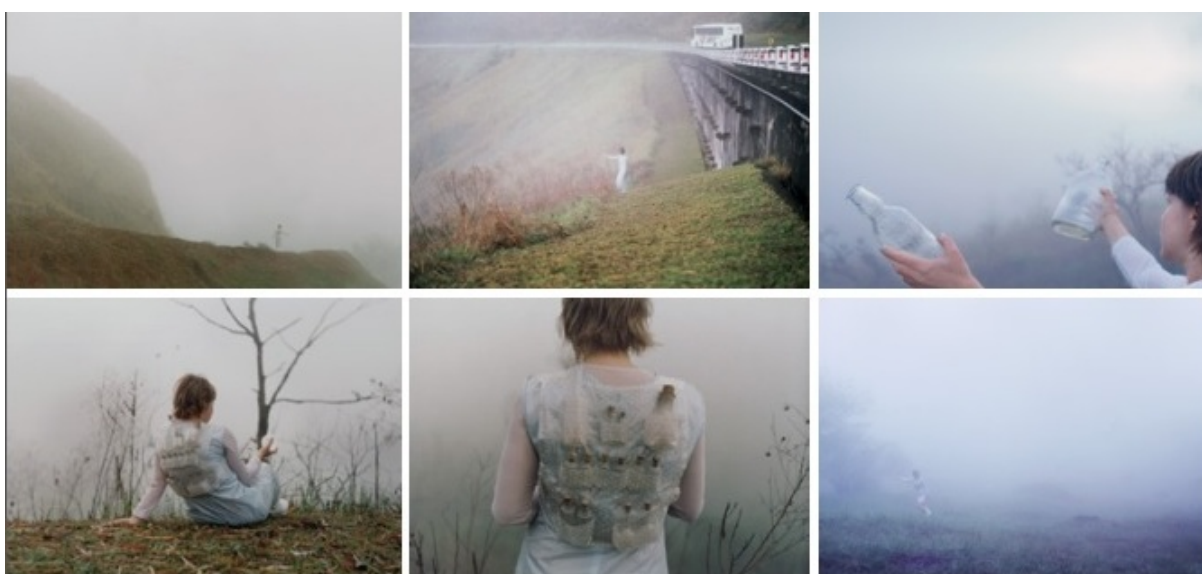


Figura 25: Brígida Baltar, *A coleta da neblina*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

A Coleta da maresia (2002, fig. 26) é mais vívida que a da neblina. Embora as imagens tenham sido capturadas em algum momento da manhã, parece ser dias de verão, com bastante luz. A maresia não ofusca nossa visão ao contrário da neblina, ela está lá, nós sabemos que está, pois é o que acontece na beira do mar. A indumentária escolhida assemelha-se aos trajes de banho antigos, com uma cor escura que se destaca na alvorada.

Os registros das ações aos que temos acesso também são assim, cheios de vivacidade e energia semelhantes ao sentimento que leva desbravadores se introduzirem em meio à natureza intocável, diria até que nas imagens a figura humana brinca em meio ao natural. O

recipiente escolhido pela artista em formato de globo reforça a associação com aquelas bolas de praia- ao menos no visual, pois sabemos que se trata de uma estrutura com abertura em uma das extremidades.



Figura 26: Brígida Baltar, *A coleta da maresia*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

A última série que nos referimos é a Coleta do orvalho (2002, fig. 27), assim como a coleta da maresia é perceptível à vivacidade. Muito mais colorida que as outras coletas a do orvalho trás uma carga maior de afetividade para o Projeto Umidades é a única que Brígida Baltar declara ter recebido ajuda de seu filho. Quando observamos o receptáculo que ela mesma desenvolveu para esta série fica de imediato instaurada a dúvida sobre seu funcionamento: ela suga ou assopra as partículas de água? Pra onde ela leva isto depois? Qual posição ideal para expor? O objeto fica “de pé”? São indagações que acabam envolvendo o observador.



Figura 27: Brígida Baltar, *A coleta do orvalho*, 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: MAM-SP.

As imagens acima nos mostram apenas uma parcela do que é oficialmente o “Projeto Umidades”. A artista realizou essas coletas durante cerca de dez anos, tornando-se um marco na vida dela e na percepção de seu lugar na arte contemporânea brasileira. As ações que compõem o “Projeto Umidades” são relativamente simples em comparação com outras propostas da mesma artista, citadas em sua maioria no Capítulo I - Brígida Baltar na arte contemporânea.

Brígida Baltar trabalha geralmente com a seguinte estrutura que já referenciamos: ação performática + registros fotográficos + registros audiovisuais + produto/objeto artístico. De fato, são estratégias artísticas para representar a paisagem/natureza e que correspondem com o momento histórico, em nível tecnológico e mercadológico do sistema das Artes. Assim, as

obras do “Projeto Umidades”, resumidamente, são ações de coletas de umidades acrescidas dos registros destas ações. Há, no entanto, muitos outros registros que completam o Projeto, inclusive alguns vídeos de 16 mm aos quais não tivemos acesso.

Em todas elas a figura humana se mistura ao cenário bucólico e onírico. É muito difícil encontrar uma única ideia ou razões convincentes para essa proposta. Muitos são os discursos em torno de cada imagem registrada, de cada tipo de umidade coletada. Muito já se discutiu sobre este Projeto e provavelmente ainda se discutirá mais.

3.1. Recepção crítica e acadêmica do Projeto Umidades

O “Projeto Umidades” teve boa recepção pela crítica e é provavelmente o trabalho mais comentado da artista. Moacir dos Anjos escreveu para o catálogo da exposição *A Coleta da maresia*³⁸ (2003) o texto “A espessura da coleta” que também publicou em *Crítica* (2010). Joedy Bamonte publicou em 2013 na *Revista Estúdio*³⁹ em Portugal, o texto “Paisagens intimas na obra de Brígida Baltar”, analisando exclusivamente o “Projeto Umidades”.

De acordo com Moacir dos Anjos, “Supostamente inócuo, o ato da artista traz em potência, contudo, a ativação alegórica do que é quase sempre visto como substância amorfa e embaciada” (ANJOS, 2003, p. 12). Revelando ao espectador dimensões particulares de pequenos “gestos ordinários a vastos ambientes naturais” (ANJOS, 2003, p. 12), a partir de performances desprovidas de complexidade móbil a artista enclausuraria paisagens em um plano subordinado a sua própria concepção do natural, ou seja, Baltar agencia de forma simbólica a natureza para seu interesse próprio.

Alegoria é a palavra-chave da interpretação de Anjos. Sobre a exposição *Coleta da maresia* (2003) e suas fotografias, Moacir dos Anjos acredita que revelam não só o intangível na arte, mas o imaterial e o oculto. Sobre a ação de coleta, ele ressalta: “são ações individuais que deixam na artista ou quem as faça, rastros sensoriais de um momento e um lugar” (ANJOS, 2003, p. 12). Ações carregadas de experiências e simbolismos impossíveis de serem compartilhadas plenamente com o observador.

A artista Joedy Bamonte sugere que no “Projeto Umidades” é possível identificar o que são as mesclas de territórios e as mesclas de domínios que grande parte das obras de arte

³⁸ Exposição realizada entre os dias 22 de maio e 31 de agosto de 2003 no MAMAM - Museu de Arte Aluísio Magalhães, em Recife.

³⁹ A *Revista Estúdio* é conhecida internacionalmente por se dedicar a publicar e divulgar textos de artistas que escrevem sobre outros artistas. A seção é chamada de “Artistas sobre outras Obras”.

contemporâneas tem como marca e, de acordo com aquilo que Latour chama de experimentações híbridas:

Nas obras, vejo essa flexibilização de fronteiras em vários aspectos: no exterior e interior, no material e emocional; no sensorial e etéreo. Entretanto, a intimidade parece ser o alinhavo na mescla dos territórios, na imensidão da afetividade. São reflexões dependentes de seus campos de atuação, mas todas trazem algo de construtivo à nossa percepção. (BAMONTE, 2013, p. 128)

Estes autores concordam em vários aspectos sobre a obra de Brígida Baltar e contribuem à discussão teórica sobre a prática artística desenvolvida por ela já “fora de sua casa”. Além deles e dos outros pesquisadores⁴⁰ que estudaram sua obra, a própria Brígida Baltar refletiu várias vezes sobre os resultados da sua proposta no “Projeto Umidades” – analisaremos isto posteriormente nesta dissertação quando discutirmos sobre a autobiografia.

A primeira declaração autobiográfica emitida por Baltar está no livro catálogo da exposição *Orvalho, maresia, neblina: coletas*. (2001), onde há um trecho de discussões (via emails) dela com Christine Lemke trabalhos de ambas: *Coleta da neblina* e *Predador*, respectivamente. Identificamos nessa conversa, uma colocação importante feita por Lemke e que Baltar aceita de forma receosa relativamente à *Coleta da neblina* como sendo uma “paisagem artificial”.

Nessa obra, de fato, a paisagem era um dado de natureza, assim como Cauquelin sugere em *A Invenção da Paisagem* (2007, p. 08). Para Lemke a experiência estética diante as imagens criadas por Baltar teria mais a ver com uma transferência da experiência vivida com a natureza para o espectador do que com a imagem final. Há, portanto, uma função intermediária desenvolvida por Baltar que exigiria dedicação para lidar com a estética.

A percepção de Lemke sugere que a proposta schellinguiana aconteceu de maneira inconsciente nesta obra. Ela como observador, mesmo que sabendo detalhes do processo de criação e dos propósitos de Baltar classificou o caráter subjetivo e/ou conceitual, como mais elevado do que o próprio resultado final impresso em papel fotográfico.

Na vertente crítica do circuito da Arte Contemporânea, mesmo sendo considerada às vezes como uma extensão do campo teórico da Academia. Provavelmente seja por conta da linguagem relativamente menos densa, que ficou fácil identificar na contribuição de Joedy Bamonte, Moacir dos Anjos e Christine Lemke como o: 1. Agenciamento da natureza é

⁴⁰ As pesquisadoras às quais nos referimos aqui são as mesmas citadas no subcapítulo posterior: Kátia Canton, Sylvia Werneck e Marilda Bianchi, que traçam um percurso parecido ao analisar a vida e obra de Brígida Baltar (*infra*).

possível no Projeto Umidades; 2. As mesclas de territórios e domínios potencializam a linguagem híbrida; 3. A experiência de transcendência da natureza se faz necessária no processo de criação. Em compensação na Academia temos um aprofundamento maior nas bases que sustentam cada um desses teoremas.

As autoras dos textos acadêmicos que encontramos sobre o “Projeto Umidades” foram orientadas pela Prof^a. Dr^a. Kátia Canton, da USP- Universidade Federal de São Paulo, junto ao PPGEHA- Programa de Pós-Graduação de Estética e História da Arte. Consultamos as dissertações de Sylvia Werneck⁴¹ (2007) e Marilda Bianchi (2012). Ambas dedicaram ao menos um subcapítulo ao Projeto em questão. Foram necessárias em média cinco laudas para que as mesmas o fizessem⁴². Estes aspectos técnicos corroboram com a ideia de similaridades das descrições, pois cada autora tem sua maneira de análise, mas o fazem de um modo parecido.

O foco da dissertação de Sylvia Werneck consiste em discutir a convergência estética entre a geração de artistas de 1990 e 2000, sobretudo nas obras de Brígida Baltar e dos artistas José Rufino, Marcone Moreira e Divino Sobral. Como já citamos no final do Capítulo I, Sylvia Werneck (2007, p. 41) reconhece de imediato o caráter discursivo das obras de Brígida Baltar. Isto confirma nossa suposição de que a artista explora e interage com as retóricas possíveis sobre o mundo natural em sua obra.

De fato, Sylvia Werneck deixa evidente desde o primeiro parágrafo do subcapítulo descritivo o seu interesse em discutir sobre colecionismo e o desafio em responder “como se coleciona ar úmido?” (WERNECK, 2007, p. 50). Ela tenta refletir sobre esta questão usando descrições do método e materiais usados por Brígida em cada série: para a coleta da neblina Baltar confeccionou um traje, para a coleta do orvalho uns receptores e da maresia uma espécie de aquário. Werneck conclui que, assim como o intangível é colecionável a partir de fixação em objetos diferentes, cada tipo de coleta exige sua própria forma de leitura.

Marilda Bianchi, também faz uma indagação sobre “como capturar o intangível?” (BIANCHI, 2012, p. 42). Ela igualmente elabora descrições sobre os materiais e indumentárias que Brígida Baltar escolheu para cada tipo de *Coleta*, porém, o viés reflexivo

⁴¹ Sylvia Werneck estudou a obra em sua dissertação e também publicou os resultados no livro *De dentro para fora* (2011).

⁴² Como o interesse das pesquisadoras não se limitou apenas em discutir o Projeto Umidades em si, mas o caráter colecionável (WERNECK, 2007) e ambiental (BIANCHI, 2012) da obra de Baltar, as 5 laudas foram “mais que” suficientes.

passa pela questão do “integrar/fazer parte da natureza” e acaba por citar a faculdade humana de apreensão do tempo, o que nos arremete às reflexões filosóficas de Serres e Latour.

O que constatamos, portanto, é que a descrição do Projeto Umidades parte da realização de perguntas e obtenção ou formulação de respostas. Bianchi, inclusive, chega a citar uma entrevista que Brígida Baltar cedeu a sua orientadora Kátia Canton (PPGEHA-USP). A entrevista em questão foi publicada no livro *Espaço e lugar da coleção - Temas da Arte Contemporânea* (2009), que conta com uma imagem da *Coleta da Neblina* em sua capa.

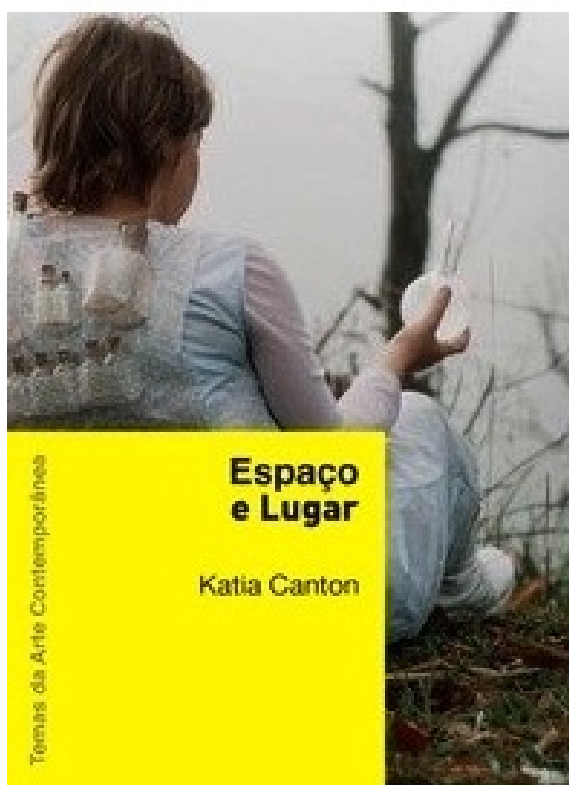


Figura 28: Capa do livro de Kátia Canton (2009) com imagem da *Coleta da Neblina*.

Fonte: Divulgação.

Kátia Canton, antes de começar com a sua entrevista, se preocupa em incluir uma breve nota sobre a obra de Brígida Baltar:

A artista carioca Brígida Baltar trabalha justamente com a delicadeza da experiência. Ela enxerga o “lugar” em todos os “não lugares”⁴³, transformando, através de um

⁴³ Não lugares: conceito desenvolvido por Marc Augé (2008, p. 73) para se referir aos lugares onde não é possível desenvolver vínculos identitários, como por exemplo, o shopping center ou aeroportos, em qualquer lugar do mundo há shoppings centers e aeroportos, mas nenhum foi feito para que as pessoas permaneçam, mas que passem por isso são padronizados. Qualquer pessoa reconhece um aeroporto seja em São Paulo ou em Hong Kong, são os mesmos lugares, em endereços diferentes.

olhar afetivo, as experiências cotidianas da natureza. A neblina, o orvalho, a maresia são transformadas em operações de condensação e coleta, guardadas em pequenos receptáculos, como símbolos de um tempo alargado de memória. (CANTON, 2009, p. 67)

Os conceitos-chaves da entrevista são: sentido, microcosmo e afetividade. A entrevistadora recorre a esses termos, nitidamente com a intenção de entender e demonstrar ao leitor como a obra da artista pode ser associada a questionamentos comuns sobre a concepção de espaço e lugar.

A contribuição destas pesquisadoras é importante para compreendermos o quanto a cena contemporânea demanda da ciência. Porém, adotamos uma metodologia diferente para analisar o “Projeto Umidades”, sem recorrer ao método de entrevistar a artista como as pesquisadoras já fizeram. Além do mais, tentamos adotar outros conceitos para análise, de modo a contribuir com as muitas reflexões sobre o sentido e a metodologia empregada por Baltar na criação das suas obras. No entanto, analisaremos o “Projeto Umidades” a partir da contribuição de nosso referencial teórico sobre as relações entre a natureza e a criação de paisagens, retóricas e de historicidades.

É preciso lembrar que Brígida Baltar responde à professora Kátia Canton sobre os sentidos das coletas: “está num lugar muito mais existencial do que estético; um lugar de desmaterialização, que transforma algo que é efêmero, imaterial, não coletável, na ideia de contemplação, de subjetividade” (BALTAR *apud* CANTON, 2009, p. 68). Em outras palavras, as coletas são experimentações contemporâneas de uma manifestação pós-histórica⁴⁴, não carecem de racionalidades aceitáveis para sua execução, são obras conceituais por si só. Ou seja, são obras conceituais que interagem com a natureza, razão que nos levou ao estudo dela com a arte.

Sendo assim, não são obras pertencentes à corrente da *Land Art*, nem tampouco são performances, videoperformances ou fotos-ações apenas. O “Projeto Umidades” é um híbrido de tudo isso e mais um pouco e isto é outro aspecto que procuraremos realçar e estudar. Não são unicamente “símbolos de um tempo alargado de memória”, mas uma proposição. Quando Schelling diz: “o artista precisa buscar um conceito para sua própria relação com a natureza” é exatamente a ideia que as fotografias das coletas transmitem ao espectador. Baltar penetra naquele ambiente – principalmente na *Coleta da neblina* – em busca de algo. Sabemos que ela

⁴⁴ Termo desenvolvido por Arthur Danto (2006) para designar as manifestações artísticas oriundas do período e de acordo o contexto posterior ao “fim da arte”.

não ficará ali para sempre, pois, está carregando frascos que devem ser depositados em outro lugar. Há uma retórica uma história que precisa ser contada, mas qual?

Talvez seja sobre a necessidade humana de colecionar, como diz Werneck, ou tem a ver com a necessidade de fazer parte do ambiente, como Bianchi afirma, tem quem diga nenhum e outro, são fábulas, como no caso de Bamonte. Se na dissertação de Werneck o importante é a questão do colecionável, para nós o importante é que são narrativas. Obras artísticas comparáveis com o poder criador da natureza, que assim como a Natureza tem a capacidade de criar novas sensibilidades. O modo como a história é contada, no entanto, não parece fugir muito da narrativa predominante adota pelos artistas *pós-schellinguanos*.

Em *Coleta da Neblina*, o mais do que nas outras *coletas*, a formulação das imagens arremete à metodologia de Caspar David Friedrich:



Figura 29: Brígida Baltar, *A coleta da neblina* (fragmento), 2002 foto-ação 40 x 60 cm (cada). Fonte: Nara Roesler.

Como podemos ver nas figuras 28 e 29, a preocupação em representar o particular no universal está presente na obra de Brígida Baltar. Nestes dois registros de fragmentos da obra

Coleta da Neblina (2002), a figura humana - nesse caso a própria artista⁴⁵ - se projeta para dentro da imagem, assim como nas pinturas românticas de Caspar David Friedrich. Há uma ambivalência entre contemplar a natureza e a possibilidade de pensar que a natureza também possui um espírito ao contemplar a figura. O ser humano está como um avatar no qual projetamos nossa sensibilidade.

Se antes Caspar David Friedrich pintava a figura humana diante a força incontrolável da natureza, nesses fragmentos podemos ver a substituição da técnica, mas não da estrutura retórica. A artista está a observar a natureza assim como nós percebemos, mas no seu caso é indissociável à obra, está lá como um ser intermediário. Podemos encarar as fotografias e os vídeos que compõem o “Projeto Umidades” como amplificações da realidade vivenciada por Brígida Baltar.

Ela explorou do seu modo as possibilidades de reprodução de signos que cada ferramenta - de tecnologia avançada ou não - poderiam gerar. Algumas obras registram imagens com características totalmente inovadoras e outras facilmente são associáveis às narrativas tradicionais da História da Arte: “a saber a de Vasari, de acordo com a qual a arte seria a conquista progressista da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visuais dos seres humanos poderia ser replicado por meio de superfícies pintadas.” (DANTO, 2006, p. 53), ou seja, uma narrativa mimética⁴⁶.

3.2. Decifrando as umidades

Pensando nas narrativas, percebemos que todas as três séries de coletas têm características que as diferem um das outras. Algumas destas narrativas foram percebidas pelos artistas e críticos que analisaram o “Projeto Umidades”. A seguir vamos apresentar algumas das percepções que os autores identificaram nas obras que compõe o “Projeto Umidades” de Baltar.

A artista Joedy Bamonte, escreveu sobre o “Projeto Umidades” o seguinte comentário:

⁴⁵ Nem sempre os corpos presentes nas obras de Brígida Baltar são o dela. Há casos em que ela convida amigos ou familiares e mesmo àqueles no qual ela contrata profissionais para atuarem em seu lugar, podemos citar como exemplo as obras *Maria Farinha Ghost Crab* (2004) e o filme *Presságio*, este último fez parte da exposição: “O amor do pássaro rebelde”, montada nas Cavalariças do Parque Lage em 2012.

⁴⁶ Todavia, Brígida Baltar declara que a mimese que lhe interessa é aquela que imita o imaterial da natureza (BALTAR, 2010, p. 38).

A obra de Brígida Baltar apresenta reflexões do século atual, questionamentos sobre a materialidade e permanência da obra de arte, onde ainda se encontra o que é singular. Essas questões são apresentadas em ordenações, que longe de preservarem a visão mimética da natureza buscam na experiência humana as relações construídas a partir do momento vivido, do valor e das lembranças instauradas nessas vivências. (BAMONTE, 2013, p. 130)

Já Marilda Bianchi fala com exclusividade sobre a Coleta da Neblina:

Brígida está lá, vestida de branco em meio à paisagem branca, com um avental feito de plástico bolha (sugestivo, pois também contém ar). Brígida aparece, some como num devaneio. Seu contato com o ambiente natural se dá de forma direta, uma vez que a artista, assim como nos outros trabalhos, coloca-se como parte integrante do ambiente. (BIANCHI, 2012, p. 42)

Outro caso relevante foi da pesquisadora Sylvia Werneck que tece uma crítica direcionada à Coleta do Orvalho:

De volta ao tema cor, esta é completamente diferente na Coleta do Orvalho. Desde os cabelos de Brígida, que são vermelhos, até o verde exuberante e o branco luminoso de seu vestido e botas, aqui as cores são vívidas e contrastantes, mesmo que as cenas se passem, como sempre nas primeiras horas da manhã. (WERNECK, 2007, p. 51)

Temos ainda a reflexão de Moacir dos Anjos sobre a Coleta da Maresia:

A coleta da maresia, por fim, evoca sutilmente o passado: não somente roupas das coletoras lembram trajes de banho que estiveram em voga faz várias décadas, mas também a tênue luz azulada de fotografias e filme- reflexos do oceano e do céu aberto que o encobre- funciona quase como um filtro nostálgico. (ANJOS, 2003, p. 10)

Considerando as citações acima e a ideia de que geralmente para Brígida Baltar e principalmente no caso do “Projeto Umidades” o “contato com o ambiente natural se dá de forma direta” facilmente os correlacionamos à aceitação involuntária e/ou inconsciente da recomendação: “temos que ultrapassar a forma, para aí então, readquiri-la como algo inteligível, vívido e verdadeiramente sentido” (SCHELLING, 2011, p. 36). Podemos concluir que as obras como estão sendo mencionadas representam uma natureza possível, uma perspectiva como interpretação de um mundo a partir da imanência da natureza.

Ter acesso a interpretações diferentes, embora parecidas sobre cada parte das Coletas que forma o todo, que é o “Projeto Umidades”, nos ajuda a nos afastarmos do erro de dizer o óbvio ou de repetir o mesmo que já foi dito. Quando Joedy Bamonte diz que “a obra de Brígida Baltar apresenta reflexões do século atual” e depois discorre sobre quais reflexões são estas, nomeadamente “a materialidade e permanência da obra de arte, onde ainda se encontra

o que é singular”, ela nos possibilita deixar de lado pormenores, como, por exemplo, explicar o contexto do mercado da arte – que mencionamos no início do Capítulo I.

Por outro lado, quando Bamonte explica “que longe de preservarem a visão mimética da natureza buscam na experiência humana as relações construídas a partir do momento vivido, do valor e das lembranças instauradas nessas vivências” (BAMONTE, 2013, p. 130) conseguimos reforçar nossa hipótese. Principalmente por conta da filosofia de Schelling que, insisto, sugere ao artista a necessidade de se inspirar por meio da força da natureza.

No caso dos outros autores, eles deixam nítida a característica multifacetada do “Projeto Umidades”. Não se trata de uma obra única, mas de um conjunto de ações performativas, fotografias, vídeos, objetos e relatos sobre três coletas distintas: da neblina, do orvalho e da maresia que, embora se assemelhem por serem “umidades”, são distintas.

Embora as obras tenham características comuns, por exemplo, todas “as cenas se passem, como sempre nas primeiras horas da manhã” (WERNECK, 2007, p. 51), é por conta de existirem diferenças entre elas que o interesse em pesquisá-las se justifica. Se “a coleta da maresia, por fim, evoca sutilmente o passado” (ANJOS, 2003, p. 10) e a coleta do orvalho traz um matiz de cores mais variada em comparação com os outros registros, reforçamos ainda mais a característica da discursividade do “Projeto Umidades” como um todo.

Cada imagem do “Projeto Umidades” exerce sua “necessária transformação da realidade em imagem e, outra vez, da imagem em realidade: nesse duplo movimento, algo, um sopro é transmitido: a retórica põe sua pitada de sal. Pois revirada, a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, reforçada pela ficção” (CAUQUELIN, 2007, p. 110). Assim, percebemos a consciência da relação entre natureza e criação artística.

É nesses casos de manifestações da inteligibilidade da natureza durante o processo de criação artísticas contemporâneas que as teorias de Schelling e Cauquelin se tornam aparentemente complementares. Como vimos, Schelling sugere a captura de sentidos junto à experiência sublime de contemplação direta com a natureza e Cauquelin insinua que as paisagens são invenções. Podemos dizer que o resultado final da criação artística contemporânea depois da apreensão de mundo junto à natureza é uma versão equivalente à invenção de paisagens cauquelianas.

Esta tomada de postura de alguns artistas, como Brígida Baltar, de criar arte a partir da natureza nos direciona a repensar constantemente a atuação do artista no cenário contemporâneo. A pensar, inclusive, nos modos e meios pelos quais a própria Brígida Baltar desenvolve seus discursos. Provavelmente, seja por conta deste contexto de constantes [re]

considerações sobre a consciência e postura dos artistas contemporâneos diante a natureza, que a reflexão autobiográfica se justifica como estratégia discursiva mais utilizada por ela.

3.2.1. Autobiografia e escrita de si no “Projeto Umidades”⁴⁷

No entanto, a autobiografia ainda é uma fonte pouco acessada por pesquisadores, considerada até duvidosa. No livro *Ferramentas para o pesquisador iniciante* (2011), de Jocelyn Létourneau, a autora discorre sobre a marginalidade do uso deste tipo de material, porém, aponta meios possíveis de fazer uso desta metodologia sem comprometer a qualidade do resultado final. A autora aponta pelo menos duas razões para legitimar o uso de autobiografias em pesquisas:

Primeiro, porque as autobiografias abrem novas perspectivas de pesquisa, o que pode levar a pensar o passado de outra maneira, a recortar de maneira diferente a matéria histórica, a quebrar periodizações tradicionais ligadas aos grandes acontecimentos, dando preferência a ritmos geracionais, a escalas de duração que tenham a vida dos homens e mulheres como referente temporal. Em segundo lugar, porque esses documentos às vezes representam o único meio de acesso ao universo material e mental de categorias sociais sobre as quais possuímos poucas informações que não tenham sido mediadas pela percepção de outras categorias sociais. (LÉTOURNEAU, 2011, p.197)

Seja por uma ou por outra opção, a artista Brígida Baltar, tem recorrido constantemente a esse tipo de metodologia. Em associação às contribuições filosóficas de Walter Benjamin em *O autor como produtor* (1934) e de Michel Foucault em *A escrita de si* (2016) a prática de construção de conhecimento vem se intensificando entre os artistas contemporâneos: a pesquisa biográfica. Pois os próprios artistas se promovem cumprindo o papel que antes pertencia exclusivamente aos críticos e historiadores de arte. A narração e descrição das atividades de determinada produção passou, de fato, a fazer parte das atribuições do artista contemporâneo. E a pesquisa acerca da própria vida se consolidou como mais um recurso de trabalho.

É aceitável que a principal característica da arte contemporânea em comparação aos outros períodos da História da Arte – em termos filosóficos e conceituais – são estes casos de

⁴⁷ Uma versão deste subcapítulo foi apresentada no formato de Apresentação Oral no X Congresso Internacional de Estética e História da Arte e publicado no livro dos Anais do mesmo evento (2016, p. 141-146), com o título: A escrita de si em Passagens Secretas de Brígida Baltar. Passagens secretas é o título de uma publicação da artista, por vez tentaremos transpor as reflexões unicamente para as declarações sobre o Projeto Umidades e não a publicação como aconteceu anteriormente.

artistas, que narram suas próprias histórias. Brígida Baltar é uma das artistas adeptas desta tendência.

Coincidentemente, alguns dos nossos referenciais teóricos já recorreram ao mesmo procedimento. O citado *Clara* (2012) de Schelling é um tipo de publicação em que o autor teceu comentários sobre sua Filosofia da Natureza. Já Michel Serres publica suas discussões com Bruno Latour em *Diálogos sobre a Ciência, a Cultura e o Tempo* (SERRES, 1997), onde ambos trocam correspondências sobre as contribuições individuais de cada um deles para a filosofia contemporânea. Não se trata de uma estratégia exclusiva da artista, mas de uma tendência que vem tomando corpo.

Na tese da “escrita de si” de Michel Foucault (2012), ele afirma a existência de longa data desta tendência autobiográfica. Sobre sua aplicação, porém, diz vir se modificando historicamente. Toda vez que artistas agem intuitivamente para nos explicar verbalmente suas propostas, uma parcela do contexto social é acrescido ao “método padrão” desta narrativa. Com a leitura de algumas publicações da própria Brígida Baltar entenderemos o processo de etnografia artística. Será iminente que a introdução de um diálogo entre as narrativas-mestras da História da Arte e esta nova tendência contemporânea aconteça, para que a compreensão das utilidades da pesquisa na formação do artista contemporâneo aconteça de fato.

Além de conceder entrevistas sobre si e sobre sua obra, Baltar é autora do livro *Neblina, orvalho, maresia e coletas* (2001) e também coautora do livro *Passagem Secreta* (2010). No primeiro caso, trata-se do livro catálogo do “Projeto Umidades”, no qual ela se preocupou em incluir as conversações por email com membros do Grupo Visorama⁴⁸ e outros sobre o processo de sua obra. Já no outro ela reuniu, com apoio de Márcio Doctors, a maioria dos textos já publicados sobre ela.

Analisando os emails publicados no primeiro livro da artista, a entrevista citada por Doctors como parte do livro *Passagem Secreta*, juntamente com outras, tentaremos entender a relevância da escrita de si. Uma destas outras entrevistas, aliás, foi realizada pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, por decorrência do seu Programa *Fundamentação*⁴⁹, promovido desde março de 2009.

⁴⁸ Grupo Visorama: Surgiu em 1988 como um grupo de estudos composto pelos artistas Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares. O grupo também organizou diversas palestras e debates.

⁴⁹ O Programa Fundamentação traz artistas convidados para um Encontro com os estudantes em processo de formação e reuni suas conversas em publicação própria chamada Cadernos EAV: Encontros com Artistas. Na edição de 2012, publicada em 2014, Brígida Baltar vem ao lado de outros artistas complementarem a publicação.

3.2.2. Falar de si versus alteridade

Outro fator que precisamos considerar, com certeza o mais importante e imprescindível para entender a “escrita de si”, é a questão da alteridade. Hal Foster (2014, p. 161) discorre sobre isso, recorrendo à pertinência das instituições de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia). Segundo ele, estes ainda são os principais objetos de contestações, pois mantiveram até a contemporaneidade suas definições excludentes de artistas, identidade e comunidade.

Para explicar a política cultural da alteridade, o autor se debruça sobre a discussão acerca do sujeito e do outro cultural e/ou étnico. Por conta desta complexa relação entre o sujeito e o outro cultural na pós-modernidade é que traços da antiga figura do artista, o artista como produtor, se confundem com a do novo artista, o artista como etnógrafo. Tal relação seria responsável pelo surgimento de vários paradigmas:

Primeiramente, o pressuposto de que o lugar da transformação política, e que as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem. [...] Em seguida, o pressuposto de que esse lugar está sempre em outra parte, no lugar do outro [...] Em terceiro lugar, o pressuposto de que, se o artista que foi invocado não é visto como social e/ ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela. (FOSTER, 2014, p. 161)

Há um risco quase iminente do artista como etnógrafo acabar por falar pelos “outros”, fugindo assim do proposto inicial do relato benjamniiano. A decorrência de uma ruptura entre o artista e o outro acabaria por exigir um comprometimento maior em superar essa cisão, que consequentemente poderia novamente se tornar o motivo inicial da mesma. A luta para não falar pelo outro acabaria por ser o motivo inicial de falar pelo outro. A cisão seria um círculo vicioso e intransponível, inevitável que o artista como etnógrafo estaria fadado a integrar.

Para a superação de tal paradigma é preciso que o artista aceite que “identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda” (FOSTER, 2014, p. 162). O artista como etnógrafo é, portanto, apenas o informante de sua própria arte. Embora tal paradigma possa ser questionado de diferentes formas, é pelo viés do pressuposto realista, que um lugar da verdade política e do outro projetado como sendo de fora, tem seus efeitos mais problemáticos.

E é nesse ponto que pretendíamos chegar quando optamos por referir as publicações de Brígida Baltar. A questão da alteridade, segundo percebido com o restante da leitura de Hal Foster, é que quando ao artista etnógrafo ou informante de sua própria arte, ele não fala de si,

mas sim de um “outro eu”. Isto só é possível por que o artista não é apenas o sujeito de sua própria história, mas uma empresa que ele mesmo administra.

Algumas declarações da artista comprovam que essa tomada de consciência existe e que o conceito de artista como etnógrafo é válida. O conjunto de respostas dadas a perguntas referidas a visão que Baltar têm sobre seu o Projeto Umidades e em particular sobre os efeitos visuais que tentou criar com a neblina, nos ajudará a entender esse posicionamento de “o outro eu” adotado pela artista.

Na Apresentação oral que Baltar cedeu à EAV- Parque Lage em 2012, ela deixa entender que observa sua obra com uma perspectiva próxima da visão de espectador, quando ela disse:

... posso sentir que o mais importante para mim não é a paisagem, mas o sentido que essa paisagem pode transmitir- a atmosfera emocional, afetiva. O drama me interessa, o que a neblina produz como simbólico. Percebo meu trabalho atravessado pelo simbólico...” (BALTAR, 2014, p. 16-17)

Na mesma ocasião, um estudante da EAV- Parque Lage faz a pergunta referente ao processo e dos materiais usados nas coletas: “Queria saber desse colete de plástico bolha, com a neblina, o orvalho, o que você realmente expressou, qual era seu objetivo nessa parte da obra, nessa fotoação?” (BALTAR, 2014, p. 48-49), no que Baltar responde:

Então, a neblina é mistério, invisibilidade, paisagem que muda, falta localização, o lugar do sublime, do corpo diante dessa paisagem. Todos esses significados colocam você também no lugar de captar a impossibilidade. É chegar ao espaço de ficção. E tudo foi muito processual, porque no começo, realmente, eu pensava em vedar os vidros, até entender que minha captura era de sentidos.” (BALTAR, 2014, p. 48-49)

De modo similar, ainda sobre a neblina identificamos um posicionamento similar, quando Raul Mourão, indaga: O que é neblina? (BALTAR, 2001, p. 63) e ela responde: “uma espécie de ar branco que revela ou não, e a paisagem nunca é a mesma, ela desfaz montanhas e desfoca horizontes- tem um ar meio enigmático que eu gosto e essa multiplicidade de sentidos que a neblina produz.” (BALTAR, 2001, p. 63)

Por fim, Márcio Doctors observa que a obra da artista “tem essa característica de ser um processo e buscar se inserir nos processos, estabelecendo ciclos ou cadeias.” (BALTAR, 2014, p. 37)

Eu faço um trabalho, mas aquilo pode gerar uma série de ações até que eu realmente sinta que terminei o projeto. Por exemplo, a primeira vez que coletei neblina foi em 1994. As últimas fotografias datam de 2005, onze anos depois. Claro que houve outros trabalhos deferentes no meio disso, mas eu precisava continuar a coletar. (BALTAR, 2014, p. 37)

A primeira consideração acerca no conjunto de citações apresentado é que observamos nessa discussão sobre a autobiografia da artista a importância da mediação no processo de circulação das obras, que segundo Bruno Latour fora renegado pelo modernismo e que se tornou primordial para os pós-modernos. A artista desenvolveu uma noção de mediação em suas obras, sobretudo, nos registros por fotografia. João Modé em conversa com Baltar observa:

Às vezes quando vejo as imagens fico imaginado você lá, o barulho e o silêncio do mato. A umidade, o friozinho... São sensações que só você que vivencia pode perceber. As imagens são lindas e por isso potentes, mas o que mais me atrai na ideia do trabalho é a poética da ação.
Ao mesmo tempo, é legal que a ação aconteça dentro de um ambiente onírico, o que faz com que seja normal ver aquelas imagens. (MODÉ *apud* BALTAR, 2001)

Modé exalta as experiências e o discurso sobre essa “experiência vivida”, emanado das obras que formam o “Projeto Umidades”. Isso, além de pontuar a função da natureza na obra, também deixa claro o papel da artista. Baltar como artista aparece na obra como um ser humano, parecida com aqueles que apareciam em primeiro plano nas pinturas de Caspar D. Friedrich (Fig. 19 e 20). Isso não acontece por acaso, é, mais bem, a manifestação da própria mediação entre o observador e a natureza.

Nas duas primeiras respostas do conjunto de citações a artista demonstra sua falta de interesse em se aprofundar na discussão sobre o conceito de paisagem, depois manifesta sua preferência em falar de afetividades e os múltiplos sentidos evocado pelas cenas. Nesses trechos sua postura se limita a enfatizar a questão do simbólico. Isso acontece ainda antes dela ser indagada por alguém. Seria uma estratégia prévia evitar que tal questão? Um direcionamento da discussão central? Provavelmente não, mas como Jocelyn Létourneau salientou, a autobiografia pode levantar desconfiças deste tipo.

Nossa escolha de não entrevistar a artista, por exemplo, está relacionado ao surgimento destas dúvidas e às recomendações da Profª Virgínia Gil, que alertou-nos nas aulas da disciplina obrigatória Teoria e Metodologias da Pesquisa Científica em História da Arte sobre as implicações da intervenção direta da artista nos rumos da investigação (ALBUQUERQUE, 2017, p. 5). Mesmo assim não pudemos escapar do discurso biográfico, diante os comentários tecidos pela própria artista.

Porventura, o segundo dentre os únicos casos recomendados para aceitação da autobiografia como metodologia de pesquisa indicados por Jocelyn Létourneau (2011, p. 197) é válida para as obras de Brígida Baltar. Também são casos que se confundem com as

características da definição de Danto para as artes pós-históricas, aquelas que não são explicáveis por meios tradicionais.

Vemos nas respostas posteriores, como Brígida Baltar tenta explicar o processo pelo qual se submeteu. Quando ela diz que foi tudo processual, desde o lugar do corpo até a concepção dos frascos usados nas coletas e depois ressalta a imprevisibilidade de suas ações, que podem ou não gerar continuidades, nos revela fatores que não são perceptíveis visualmente, mas que fazem todo sentido quando analisadas em seu contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos até aqui como o “Projeto Umidades” foi interpretado e discutido de diferentes maneiras. Falta-nos ainda, a resposta à seguinte questão: Qual é afinal a concepção de natureza adotada pela artista?

Para discutir esta questão é preciso revisar as principais versões que levantamos até aqui.

Concepções: ser humano x natureza			
	Schelling	Anne Cauquelin	Bruno Latour
Ser humano	Alguns imitam a natureza e outros traduzem a essência da natureza (SCHELLING, 2011, p. 39)	Inventores de paisagens, desenvolvedores de retóricas e espectadores da natureza (CAUQUELIN, 2007, p. 113)	É o oposto de não-humano. Os seres humanos são responsáveis de incluir nas políticas públicas as demandas dos não-humanos (LATOURE, 2001, p. 34)
Natureza	A natureza é inteligível. (SCHELLING, 2011, p. 37)	Paisagem é sinônimo de natureza. (CAUQUELIN, 2007, p. 39)	Natureza é o oposto de cultura, mas há casos de híbridos: naturezas-culturas (LATOURE, 2013, p. 17)

Tabela 2: Concepções das relações ser humano x natureza.

Toda esta discussão sobre fabulações e subjetividades protagonizada por alguns autores na Tabela 4 como sendo características do “Projeto Umidades” legitimam a pressuposição de que a retórica e a tradução schellinguiana se fazem presentes, seja direta ou indiretamente nas obras que compõe o Projeto. O mais difícil é identificar a concepção latouriana.

No Capítulo I – Brígida Baltar na arte contemporânea, a discussão engendrada sob as contribuições de Bruno Latour se deu exclusivamente em torno de outras produções artísticas de Brígida Baltar. Concluimos lá que a relação entre social e natural aconteceu nas ações dentro e fora da casa, mas isso, principalmente por conta do hibridismo cultural que a artista demonstrou aderir ao fundir constructos de ação humana a paisagem, ou seja, ela incluiu não-humanos provenientes de ação humana ao campo simbólico que consideramos sinônimo de natural.

Deste modo, para identificarmos a concepção latouriana no Projeto Umidades, devemos recorrer a algumas considerações dos outros autores citados na Tabela 3. Schelling nos diz que para o artista que já superou a imitação da natureza é preciso que este desvende o “espírito da natureza” e traga a tona sua imanência em forma de obra de arte. Enquanto Cauquelin sugere que os seres humanos são capazes de produzir mecanismos para criar

paisagens e a paisagem é a natureza. Consequentemente o artista não-imitador será para nós como criador simultâneo de arte e natureza.

Esta é a aproximação que buscávamos desses autores com Latour. O ser humano como criador de produto de dupla essência: a relação entre arte e natureza é o símbolo máximo do hibridismo latouriano. Devemos lembrar que a definição de hibridismo diz respeito a estes tipos de relações políticas onde o natural e o social se mistura. Uma característica, de fato, que Latour diz pertencer aos não-modernos.

Sabemos que Schelling esteve envolvido com os denominados pré-modernos (LATOUR, 2013, p. 139), enquanto Cauquelin traçou em *Invenção da Paisagem* (2007) a gênese moderna que culminou com as relações artístico-culturais dos pós-modernos. Ambos de uma realidade diferente, mas pertencentes ao mesmo conceito latouriano de sociedade: os citados não-modernos. Latour, por sua vez, veio depois e de uma área externa às Artes, mas não sem relação. O que chamamos de filosofia contemporânea é, assim como a sociedade que a produz, influenciada por uma variedade de disciplinas não convencionais, tais como Ecologia, Paisagismo, Gestão Ambiental e outras tantas que corroboram a uma reflexão aguçada sobre o conceito de natureza.

O “Projeto Umidades”, portanto, é um exemplo aparentemente desproposital destas três concepções da relação entre ser humano e natureza. Não como um misto delas, mas algo que vai além, um resultado. Seria como um reflexo dentro do campo sensível da arte experimental de Brígida Baltar das contribuições filosóficas e intelectuais de uma sociedade. Não estamos falando de uma sociedade que lê Schelling, ao ponto de associá-lo às contribuições sobre o discurso da natureza e que, tampouco, consulta Cauquelin e Latour, mas uma sociedade que necessita encarar de forma prática as preocupações teóricas destes autores.

O “Projeto Umidades”, portanto, é importante para esta sociedade, pois ajuda-nos a materializar por meio de obras de arte sensíveis a concepção de política latouriana: aquela que inclua os não-humanos em sua implantação. A intencionalidade da artista em tocar nesses assuntos é tão velada quanto suas imagens em meio à névoa. Fica latente o conceito *Zeitgeist*, ou seja, as coisas aconteceram assim, pois estão de acordo com o espírito de seu tempo.

Como a proposta inicial desta dissertação era discutir e compreender como a artista Brígida Baltar se relaciona com a natureza, foi preciso que entendêssemos como foi sua formação artística inicial, que constatamos ter sofrido influências de múltiplas áreas do conhecimento. Ela aprendeu coisas nos cursos de História e Arquitetura que não concluiu, mas que trouxe para o campo da arte.

Vimos como as filosofias latourianas e schellinguiana podem ser usadas para compreender melhor a vida e obra da Brígida Baltar, mesmo sem ela mesma confirmar receber ou não a influência direta delas.

No início de sua carreira sua origem multifacetada recebia influências do recém-citado curso de Arquitetura que iniciou e não concluiu, mas também dos estudos que fez paralelamente em Artes Visuais, História e da tentativa de ser atriz (BALTAR, 2014, p. 11) possibilitando a Baltar desenvolver obras híbridas. Sucedendo assim, não apenas por serem composições de dois ou mais elementos de naturezas diferentes, mas por causa da definição latouriana de experimentações híbridas. Referimo-nos àquelas composições que traduzem as chamadas naturezas-culturas.

São obras e manifestações artísticas que não diferenciam de maneira tradicional o lugar do social (humano) do natural (não-humano). Foi assim com a obra *Abrigo* (1996, Fig. 2) quando Baltar usou a silhueta de seu corpo como molde para elaborar os nichos na parede, também com a *Casa de abelha* (2002, Fig. 12) ao se fundir com o tecido que representa características comuns às colmeias, como por exemplo, o ponto casa de abelha e mais recentemente com diversas obras que fizeram parte das exposições “Irmãos” (2016) que aludem ao quimerismo e as que formarão a futura mostra *A Carne do Mar* (2018) com conchas artificiais em formato de vaginas humanas. Tanto aspectos corporais (o abrigo/casa, o pó, a camuflagem, a bioluminescência) como incorporais (o vôo, o tempo, o imaterial, o intangível, a fábula e o sonho) são características naturais que foram abordados em uma ou mais obras de Baltar, em uma concepção impar de relação simbiótica e quase indissociável entre ser humano e natureza.

As contibiuições do autor francês Bruno Latour, que são corroboradas por Michel Serres, sobre as concepções de quase-objetos, nos ajudou a perceber como a obra de Brígida Baltar manifesta de forma sensível sua identidade com os lugares onde viveu e esteve. Por exemplo, quando ela usa tijolos, poeiras, goteiras e resquícios de todo tipo de materiais relacionados com sua antiga casa no bairro do Botafogo-RJ para abordar temas sobre a finitude das coisas naturais, Baltar faz ressoar preocupação estéticas contemporâneas do tipo: o estar presente, preservação e manutenção da memória afetiva, materialidade, entre outros.

Percebemos também como esta fase inicial de formação e suas ligações pessoais permitiram que ela fosse aceita no mercado da arte e estabelecesse uma linguagem original. Primeiro ela se relacionou com sua casa, extraindo das paredes, solo e arredores materiais que pudessem lhe ajudar na ressignificação do mundo, tendo como marco a obra *Coleta de goteiras* (1993), exposta na V Bienal de Havana. Consequentemente, as coletas se

expandiram, levando-a para os arredores, no caso do “Projeto Umidades” entre a Serra do Mar e a Serra dos Órgãos. Nos casos que fogem à regra, ela continuou estabelecendo relações com as características peculiares dos materiais e habilidades naturais, como no caso do mel em *Casa de abelha* (2002, Fig. 12) que a levou a participar da 25ª Bienal Internacional de São Paulo e do vôo que lhe rendeu uma sequência de exposições: *O que é preciso pra voar* (2011) e *Voar* (2012).

O modo como Baltar começou a desenvolver suas relações com a natureza nos anos 1990, foram fundamentais para que o “Projeto Umidades” fosse pensado como o vemos hoje. Embora de forma sutil o “Projeto Umidades” tenha se destacado das demais obras desta artista, percebemos que sua concepção não foge da linha adotada anteriormente por ela: ação performática + registros fotográficos + registros audiovisuais + produto/objeto artístico.

As obras que compõem este Projeto específico foram analisadas mais vezes que qualquer outra obra da artista. Só em participações de exposições individuais⁵⁰ ou coletivas⁵¹, vemos em seu currículo digital – disponibilizado pela Galeria Nara Roesler – que as obras divididas por tipo de coletas ou mesmo o Projeto no seu todo, atingiu a marca de 09, entre mostras nacionais e internacionais. A circulação destas obras comprova sua importância para o contexto contemporâneo.

Para entender efetivamente este contexto, foi preciso fazer o levantamento teórico acerca das manifestações mais relevantes da História da arte sobre a relação entre ser humano e natureza. Assim, de maneira menos aprofundada que as demais vimos por meio de Ernst Gombrich (2007) e Anne Cauquelin (2008) como os gregos formularam duas linhas de pesquisa complementares para análise da natureza corpórea com o estudo da perspectiva e incorpórea com o pensamento do Estoicismo.

Se durante séculos a proposta inicial da imitação grega foi perdida e recuperada a seu modo pelos Renascentistas, com a contribuição de Winckelmann, Schelling e depois Hegel, a questão o inteligível retornou a ser discutido na arte. A proposta inicial dos gregos de manter a marca intelectual do artista nas obras foi corrompida pelo excesso de imitação, chegando a

⁵⁰ São seis o número de exposições individuais relacionadas diretamente a temática do “Projeto Umidades” no CV online da artista: Coletas, Galeria Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brazil (2010); Coletas, Arte Foto, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília, Brazil (2003); Coletas, Museu Dragão do Mar, Fortaleza, Brazil (2002); Collecting Humidity Museum of Contemporary Art, Cleveland, USA (2002), Orvalho, maresia, neblina: coletas, Espaço Agora/Capacete, Rio de Janeiro, Brazil (2001); Coletas, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brazil (2001).

⁵¹ São três o número de exposições coletivas relacionadas diretamente a temática do “Projeto Umidades”, no CV online da artista: Natureza Franciscana, Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo, Brazil (2016); Collector collecting, Gallery 32, London, England (2009); Collecting humidity, Art Unknown, Madrid, Spain (2003).

ser descartado inclusive o poder criador da arte. Foi Schelling que, criticando as limitações de Winckelmann, exigiu a instauração de uma relação entre arte e natureza que transcendesse a forma, e traduzisse o sentido subjetivo da natureza por meio de métodos artísticos.

Com isto, artistas como Caspar David Friedrich instauraram na arte romântica o bucólico, o onírico e o poder de invenção que outros artistas, como por exemplo, os holandeses oitocentistas desprezavam com suas naturezas-mortas. Esta linha de interpretação romântica influenciou vários artistas que fomentaram o modernismo cultural com as vanguardas artísticas, estabelecendo um imaginário sobre a concepção de natureza: a paisagem.

Como vimos no decorrer do Capítulo II- Ser humano, mundo e natureza, a paisagem é um dado da natureza, que às vezes chega a se confundir com a mesma. Para Anne Cauquelin, ela é o equivalente à natureza, ao menos no que diz respeito à construção mental do mundo natural. A paisagem, portanto, é uma invenção humana, manipulável por meio de técnicas, sobretudo, a perspectiva, capaz de contar histórias sobre a natureza, ou seja, uma retórica sobre o real. A invenção de paisagens, portanto, é a materialização do poder que os artistas detêm sobre a capacidade humana de apreender o mundo natural. *A Tempestade* de Giorgione e o “Projeto Umidades” são exemplos de como a arte pode nos transmitir versões de mundos possíveis.

Quando nos aprofundamos na análise do “Projeto Umidades” percebemos que as retóricas manifestas estão bem além das tradicionais narrativas guiadas pela perspectiva e mimese. Existe a fabulação, como em quase todas as obras de Brígida Baltar, porém, como se trata de um Projeto formado por coletas de três tipos diferentes de umidades, cada uma recebe a carga simbólica distinta correspondente às características de cada substância. Embora sejam parecidas, a neblina, o orvalho e a maresia, interagem de forma particular com o ambiente.

A variedade de leituras e a complexidade das obras que compõe cada tipo de coleta são compatíveis com a quantidade de comentários sobre o “Projeto Umidades”. A maioria dos catálogos e publicações foi organizada por profissionais próximos de Baltar, alguns eram membros do Visorama como o caso de Ricardo Basbaum, outros eram colegas de trabalho e de formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, como Modé. Há, no entanto, um nome dentre os pesquisadores que representa uma tendência contemporânea, que vem se conquistando cada vez mais adeptos: a escrita de si e o nome é o da própria Brígida Baltar.

A escrita de si é uma estratégia contemporânea oriunda das teorias pós-coloniais, que equivale cientificamente aos documentos autobiográficos. Esse tipo de fonte é considerado por muitos especialistas como recurso marginal e recomendável apenas em casos específicos como metodologia de pesquisas científicas. Como as reflexões teóricas contemporâneas da

História da Arte influenciadas por Danto (2006) e Belting (2013) questionam as narrativas tradicionais, não vimos problemas em recorrer e analisar as informações colhidas em entrevistas e publicações autobiográficas ligadas à Brígida Baltar.

Identificamos com este recurso aspectos técnicos sobre o processo de produção das obras que seriam improváveis de se revelarem por outro meio. Informações sobre os locais de coletas, período (matutino), época do ano e duração do processo de criação foram relativamente menos importantes do que, por exemplo, quem foram os coletores, porém são fundamentais para a compreensão efetiva do processo.

O fato de todas as coletas terem sido feitas durante as manhãs, não é algo que fica evidente ao espectador, mas que revela uma padronização semelhante aos rituais modernos, do tipo conferir as redes sociais antes de levar o cachorro para passear. É algo que qualquer pessoa poderia fazer como passatempo, reservar parte do seu dia para coletar o informe, mesmo assim é algo que ninguém faz ou tenha feito de forma constante como Brígida Baltar o fez. Foram quase 10 anos de coletas (1994-2001) de um relacionamento com a natureza de experimentações híbridas de teor fabuloso.

Fabulações, inclusive, foi outro termo que nos mobilizou bastante, mesmo sendo adotado de forma complementar em muitos dos casos de análises das obras, é uma característica que permeia quase todas as obras produzidas por Baltar fora de sua casa (pós- 1996). Destaque para as obras *Maria Farinha Ghost Crab* (2004) e *Casa de Abelha* (2002) que fez parte da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, e ainda para as exposições *O que preciso pra voar* (2011) e *Voar* (2012).

Um aspecto interessante consiste na recepção crítica e acadêmica do “Projeto Umidades”. Enquanto para os críticos, em sua maioria pessoas próximas à artista como já mencionamos, as leituras possíveis são instauradas por instrumentos que legitimam a inclusão da artista no mercado de arte contemporânea. Enquanto para os acadêmicos, a importância do mercado é relativa, o foco fica sobre os processos criativos.

Percebemos uma particularidade relativamente às principais reflexões acadêmicas: em sua maioria são textos de pesquisadoras que tiveram uma orientadora em comum, a professor Kátia Canton. Os métodos de análises adotados pelas pesquisadoras são parecidos, partem de uma descrição curta sobre os recursos utilizados pela artista nas coletas: roupas, receptáculos no formato de aquários e/ou de funil. A relevância de analisar acerca dos objetos artísticos é aparentemente maior do que no caso dos críticos.

Em suma, a perspectiva dos críticos e dos acadêmicos são duas correntes complementares que nos ajudam, junto às declarações autobiográficas da artista, a entender o sentido e a

funcionalidade das obras finais referentes às coletas. Embora seja complicado chegar à uma conclusão fechada sobre as relações que ela estabelece entre arte e natureza, apesar de conhecermos a importância da leitura individualizada de cada obra específica e de cada série pensada pela artista. Percebemos que são as características que distinguem uma unidade da outra, as fontes geradoras de múltiplas leituras.

Isto acontece porque cada observador tem sua própria memória afetiva diante a natureza em geral, e provavelmente diante as umidades: neblina, orvalho e maresia, em particular. No meu caso, por exemplo, uma das minhas primeiras ideias ao analisar a *Coleta da neblina* era tentar associar a percepção visual das obras de Brígida Baltar com o efeito esfumado de *A Partida das Monções* (1897) de Almeida Jr. A obra de Almeida Jr. é o cartão postal da cidade onde residi durante toda minha infância e juventude, porém, o imaginário em torno das monções sempre foi um incomodo pra mim.

A neblina, que é uma particularidade da cidade de Porto Feliz-SP, principalmente nos bairros onde eu residia, aqueles mais próximos ao rio Tietê, foi durante muito tempo a manifestação natural do tempo - que se passa e que se faz - exato para as viagens dos monçoeiros. Como meu posicionamento perante as monções sempre foi de indignação, a neblina se tornou um dado natural que arremete à memória sobre as expedições rumo ao interior do país que culminaram como o genocídio em massa de etnias indígenas inteiras.

Deste modo, nosso intuito, não foi de decretar a exaustão de interpretações que o “Projeto Umidades” acarreta, mas também indicar como as subjetividades das obras interagem com a concepção individual do espectador sobre o conceito de natureza. O levantamento bibliográfico que fizemos no Capítulo II - Ser Humano, Mundo e Natureza, teve a intenção de apresentar como os conceitos de natureza e as relações do ser humano com ela foram abordado desde o Romantismo. Consideramos as contribuições dos pensadores alemães do século XVIII sendo a primeira grande fonte de influências ao imaginário contemporâneo sobre o conceito de relação entre natureza e arte e/ou mesmo de fim da arte.

A suposta dualidade entre os discursos hegeliano de schellinguiano moldou praticamente a compreensão da arte atual. Ainda é comum, encontrar gente que diga, não existir a arte como de antigamente e outros que se quer reconheça as produções contemporâneas como arte, é uma posição injustificável, pelo que diz Danto (2006, p. 15): “qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte”. Porém, não se trata de uma definição absoluta, como sugere Belting (2012, p. 27): “as artes clássicas, das quais nos despedimos tantas vezes de maneira solene e definitiva, continuam a existir, por assim dizer, contra todas as expectativas e criam a partir disso precisamente uma nova liberdade e força”.

Por fim, é uma discussão ampla, que não pretendemos nos aprofundar agora nessas considerações finais, mas que é preciso considerar ao desenvolver qualquer consideração sobre as artes contemporâneas. Se qualquer coisa pode ser feita, então, qualquer obra realizada por um artista pode ser considerada como arte?

É evidente que sim.

Porém, não de qualquer jeito. O que o contexto contemporâneo veio nos impor com sua democracia de acesso e multiplicidade de leituras/interpretações, é que o conceito de arte não é o mesmo que nas épocas pré-românticas, porém, estão longe de se resumirem ao viés modernista:

A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artista queiram lhe dar. (DANTO, 2006, p. 07)

Em compensação assim como a arte moderna, a contemporânea continua sendo política. Embora a arte receba na contemporaneidade uma função política bem diferente que a modernista, continua sendo uma maneira de se posicionar no mundo.

Com o “Projeto Umidades”, o posicionamento político diz respeito não apenas ao corpo feminino e à artista mulher que participa do mercado de arte global. Também, faz menção ao mundo natural, aos hábitos simples que muitas vezes são esquecidos pela grade maioria das pessoas em meio à correria das responsabilidades atuais. Vemos que há uma natureza que resiste, persiste em nos tocar com sua imanência, um lugar no qual é preciso retornar, seja por conta própria ou por intermédio de outrem.

No “Projeto Umidades” o não-humano faz parte do humano, como algo em redor, como na concepção de totalidade dos Estóicos, mas não apenas para distinguir as existências de um e outro. Eles se fundem como em sonhos, é a representação de um estado híbrido de duas naturezas distintas que usamos arbitrariamente como exemplos para ilustrar as preocupações filosóficas de Friedrich Schelling, Anne Cauquelin e Bruno Latour.

Deste modo concluímos que a relação estabelecida por Brígida Baltar para desenvolver o “Projeto Umidades” aconteceu de três maneiras distintas e complementares, assim como o próprio projeto. Para a *Coleta da neblina* (2002, Fig. 25) Baltar conseguiu apresentar uma paisagem onírica, onde o ser humano e o não-humano se fundiam em meio ao ofuscante tom branco das roupas e do ambiente. Já na *Coleta da maresia* (2002, Fig. 26) a proximidade com o mar pedia mais energia com figuras humanas em movimentos alargados pela geografia

local, o humano brincava como as crianças que exploram o espaço e os desbravadores que buscam riquezas. Na *Coleta do orvalho* (2002, Fig. 27) a energia aumenta ao mesmo passo que a emblemática figura dos coletores chama atenção, saber que nesta última série a participação do filho de Baltar esteve presente cedeu uma carga maior de afetividade à obra.

As relações entre artista e o mundo natural no “Projeto Umidades”, portanto, se manifestam assim. Partindo de perspectivas teóricas sobre a apreensão de mundo que os humanos e não humanos estabelecem entre si. Sanando a necessidade de incluir/criar novos objetos para ampliar ou mediar o processo de experimentação ou exploração do mundo natural. Estabelecendo e demonstrando afinidades.

Esperamos, assim como as imagens das coletas não apresentam imediatamente ao espectador os sentidos e o período das ações, que esta dissertação não seja um fim em si mesma, mas que possibilite o surgimento de novas leituras e abordagens aos futuros pesquisadores que se arriscarem em tecer novas hipóteses sobre estas obras e artista. A nossa contribuição definitiva foi apresentar as diferentes concepções teóricas que podem ser associadas aos conceitos de relação entre arte e natureza na vida e obra da artista contemporânea Brígida Baltar, sobretudo, a partir do exemplo do “Projeto Umidades”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES IMPRESSAS / LIVROS

- ANJOS, Moacir. A espessura da coleta, *In*: MAMAM- MUSEU DE ARTE MODERNA ALUÍSIO MAGALHÃES. *Brígida Baltar*: A coleta da maresia. Recife: MAMAM, 2003.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução à antropologia da supermodernidade. 7ª ed.-Campinas: Papirus, 2008.
- BALTAR, Brígida. Encontro com artista: Brígida Baltar, *In*: QUEIROZ, Tânia (org.); ROCHA, Vanessa (org.). *Cadernos EAV 2012*: encontro com artistas. Rio de Janeiro: EAV, 2014. – p. 10-53.
- _____. *Neblina, orvalho e maresia coletas*. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.
- BALTAR, Brígida (org.); DOCTORS, Mário (org.). *Brígida Baltar*: Passagem secreta. Rio de Janeiro: Editora Circuito. 2010.
- BELTING, Hans. *O fim da História da arte*- uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify (portátil), 2012.
- BARRETT, Terry. *A crítica da arte*: como entender o contemporâneo. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- BAZIN, German. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOETZKES, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.
- CANTON, Kátia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. Mem Martins: Europa- America PT, 2010.
- _____. *Frequentar os incorporais*: contribuições a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2009.
- _____. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2007.
- _____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2005.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DANZ, Christian; JANTZEN, Jörg. Einleitung: Gott, Natur, Kunst und Geschichte. *IN*: DANZ, Christian (ed.); JANTZEN, Jörg (ed.). *Gott, Natur, Kunst Und Geschichte: Schelling Zwischen Identitätsphilosophie Und Freiheitsschrift*. Viena-Au: Vienna University Press, 2011, p. 9-14.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. – 3ª ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013 (edição de bolso).
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HARAWAY, Donna; KUNZU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.
- HOLBACH, Barão de. *Sistema da natureza ou das leis do mundo físico e o mundo moral*. São Paulo: WMF Martins Fones, 2010.
- JANTZEN, Jörg (ed.). *Gott, Natur, Kunst Und Geschichte: Schelling Zwischen Identitätsphilosophie Und Freiheitsschrift*. Viena-Au: Vienna University Press, 2011 – p. 29-58.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 37, 2013.
- _____. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru: EDUSC, 2004.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. *Ferramentas para o pesquisador iniciante*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MAIA-FLICKINGER, Muriel. Apresentação. IN: SCHELLING, Fredic W. J. *Clara: acerca da conexão da natureza com o mundo dos espíritos: fragmentos de um diálogo*. Ijuí: Editora Unijuí, 2012. -p. 11-20
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- QUEIROZ, Tânia (org.); ROCHA, Vanessa (org.). *Cadernos EAV 2012: encontro com artistas*. Rio de Janeiro: EAV, 2014.
- PUENTE, Fernando Rey (org.); VIEIRA, Leonardo Alves (org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- RAGO, Margareth (org.); MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (org.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- REZENDE, Renato. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FUNARTE, 2013.
- RIBON, Michel. *Arte e a natureza*. Campinas: Papirus, 1991.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e arte do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. -4ª ed. -. São Paulo: Paulus, 2010.
- SCHELLING, Fredic W. J. *Clara: acerca da conexão da natureza com o mundo dos espíritos: fragmentos de um diálogo*. Ijuí: Editora Unijuí, 2012.

_____. *Sobre a relação das artes plástica com a natureza*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Aforismos para Introdução à Filosofia da Natureza e Aforismos sobre Filosofia da Natureza*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Loyola, 2010. [a]

_____. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora EDUSP, 2010. [b]

SERRES, Michel. *Diálogo sobre a Ciência, a Cultura e o Tempo*: conversas com Bruno Latour. Lisboa-PT: Editora Piaget, 1997.

_____. *O contrato natural*. Lisboa-PT: Editora Instituto Piaget, 1994.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZERBST, Arne. Identitätsphilosophie und Philosophie der Kunst. Zum Verhältnis Von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis, In: DANZ, Christian (ed.); JANTZEN, Jörg (ed.). *Gott, Natur, Kunst und Geschichte: Schelling zwischen Identitätsphilosophie und Freiheitsschrift*. Viena-Au: Vienna University Press, 2011.

FONTES IMPRESSAS / DISSERTAÇÕES, TESES, ARTIGOS E ANAIS DE CONGRESSOS

ALBUQUERQUE, Fellipe Eloy T. *Relatos de experiência*: As contribuições da disciplina obrigatória Teoria e Metodologias da Pesquisa Científica em História da Arte para o Projeto: “O conceito da natureza na arte contemporânea através do exemplo de Brígida Baltar”. Revista DAPesquisa, v.12, n.19. Florianópolis: Editora UNESC, 2017. – p. 03-14.

_____. A escrita de si em “Passagens secretas” de Brígida Baltar In: FREIRE, Cristiane (Org.). *Escrita da história e (re) construção das memórias*: arte e arquivos em debate. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. – p. 141- 146.

BAMONTE, Joedy. Paisagens intimas na obra de Brígida Baltar, In: REVISTA ESTÚDIOS. *Artistas sobre outras Obras*. Vol. 4, nº 8, julho-dezembro 2013. Lisboa-PT: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2013.

BARROS, Fernando R. de Moraes. *Schelling e Hegel*: a relação entre arte e natureza. *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*, Ano 8, nº14. s/l., 2011. – p. 52-66.

_____. *A pintura em Schelling e o problema da imagem*. *Revista Veritas*, v. 55, n. 3. Porto Alegre: Pontificia Universidade do Rio Grande do Sul, 2010. – p. 202-216.

- BASBAUM, Ricardo. Formas do tempo. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.40, São Paulo: USP, 1998-1999.
- BIANCHI, Marilda. *Arte e meio ambiente nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- FATORELI, Joana. *O lugar da inspiração*. Revista Portfólio EAV, vol. 1, n. 1. Rio de Janeiro: EAV- Parque Lage, 2013.
- INGOLD, Tim. *Da transmissão de representações à educação da atenção*. Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.
- ISAAC, Cristina Bernardi. *Arte e paisagem: estudo de obras contemporâneas brasileiras*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- LATOUR, Bruno. *A ecologia política sem a natureza*. Revista Projeto História vol. 23. São Paulo: PUCSP: 2001. – p. 31-44.
- MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- VELHO, Otávio. *De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico*. *Mana* 7 (2). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. – p.133-140.
- WANNER, Maria celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- WERNECK, Sylvia. *De dentro para fora: A memória do local no mundo global*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

FONTES IMPRESSAS / CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

- ARDALAN, Ziba de Weck. *Unbound: instalations by seven artists from Rio de Janeiro*. London: PARASOL UNIT, 2004.
- BALTAR, Brígida. *Neblina maresia orvalho coletas*. Rio de Janeiro, O Autor, 2001.
- BALTAR, Brígida. *Maria Farinha Ghost Crab*. 2004 Catálogo publicado por ocasião do lançamento do filme homônimo da artista, com destaque para o texto *O processo de fabulação*, de Lisette Lagnado.
- BALTAR, Brígida. *Brick Works*. Essex: Firstsite, 2006. Catálogo da exposição *Um Céu Entre Paredes*, realizada na Inglaterra em 2006. Textos bilíngües de Luisa Duarte (*Utopias possíveis*) e Guy Brett (*Topofilias*).
- CAMPOS, Marcelo (texto). *Brígida Baltar: A carne do mar*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2018.
- _____. *Brígida Baltar: Voar*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2012.

_____. *Brígida Baltar: O que é preciso para voar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CAPACETE 12. julho/agosto/setembro 2004. Ano 3, nº 12. Helmut Batista entrevista a artista com foco no vídeo *Maria Farinha Ghost Crab*, de 2004.

CAIXA CULTURAL. *Arte e música*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2008.

_____. *Sertão Contemporâneo*. (Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino, Rosângela Rennó, Delson Uchoa, Luiz Zerbini). Salvador: CAIXA Cultural, 2009.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE. *E agora toda terra é barro*. Cariri: Banco do Nordeste, 2008.

CENTRO CULTURAL CASA DA RIBEIRA. *Natal arte contemporânea*. Natal: Corporativa Editora, 2000.

GALERIA 413 ARTE CONTEMPORÂNEA. *Brígida Baltar: Entre paredes*. Buenos Aires, 2007.

INSTITUTO CULTURAL BANCO BRASIL COLÔMBIA. *Brígida Baltar: Casa de abeja*. Bogotá: Embaixada do Brasil Instituto de Cultura Brasil-Colômbia, 2003.

MAMAM- MUSEU DE ARTE MODERNA ALUÍSIO MAGALHÃES. *Brígida Baltar: A coleta da maresia*. Recife: MAMAM, 2003.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Arte frágil: resistências*. São Paulo: MAC-USP, 2009.

MUSEU VICTOR MEIRELLES. *Brígida Baltar: outros vídeos*. Revista Eletrônica Um ponto e Outro, nº 07. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2007.

SANTOSKOY, Paola (texto). *Brígida Baltar: Irmãos*. Rio de Janeiro: Galeria Nara Roesler, 2016.

FONTES ON-LINE / TEXTOS DA INTERNET

GALERIA NARA ROESLER. *Brígida Baltar: portfólio*. São Paulo: GALERIA NARA ROESLER, _____ s/d. Disponível _____ em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/34/portfolio-gnr-bri-gida-baltar-web.pdf> Acesso em 11 fev. 2018.

_____. *Brígida Baltar: CV*. São Paulo: GALERIA NARA ROESLER, _____ s/d. Disponível _____ em: https://nararoesler.art/usr/documents/artists/custom_cv_url/34/brigida_baltar_cv_pt_en_june2016.pdf Acesso em 11 fev. 2018.

GALERIA WITH CUBE (SÃO PAULO). *Anselm Kiefer: Paintings*. 7 April – 20 June 2015. São Paulo. Disponível em: http://whitecube.com/exhibitions/anselm_kiefer_sao_paulo_2015/ Acesso em 11 set. 2016.

GOLDSWORTHY, Andy. *Andy Goldsworthy Digital Catalogue DVD Volume 1: 1976-1986* Disponível em: <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/> Acesso em: 11 fev. 2018.

HEITZMANN, Annick; BATS, Adeline. *Que reste-t-il du Labyrinthe ?* Quelques sondages archéologiques dans le Bosquet de la reine. Paris-FR: Centre de Recherche du Château de Versailles, s/d. Disponível em: <https://chateauversailles-recherche.fr/IMG/pdf/labyrinthe.pdf> Acesso em 08 fev. 2018.

MENDEL, Paulo. *Blanktape*: Entrevista- Brígida Baltar. s.l, 2010. Disponível em: <http://www.blanktape.com.br/works/entrevista-brigida-baltar/> Acesso em; 11 fev. 2018.

PORTELA, Tatiana. Brígida Baltar e os instantâneos do tempo. In: STUTZ, Wesley. *Blog WStutz*. Publicado em 14 de maio de 2008. Disponível em: <http://wstutz.blogspot.com.br/2008/05/brigida-baltar-e-os-instntaneos-do.html> Acesso em: 11 fev. 2018.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson Digital Catalogue*. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/>. Acesso em: 11 fev. 2018.

RUBIN, Nani. Brígida Baltar expõe obras inspiradas em transplante de medula, In: O GLOBO. *Cultura: Artes Visuais*. Publicado em 27/09/2016; atualizado 27/09/2016. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/brigida-baltar-expoe-obras-inspiradas-em-transplante-de-medula-1-20183168#ixzz4c4V5HNz2>. Acesso em 28 fev. 2017.